

علم المعرفة

حكاية ألف العربي

د. عفيف كهنسي

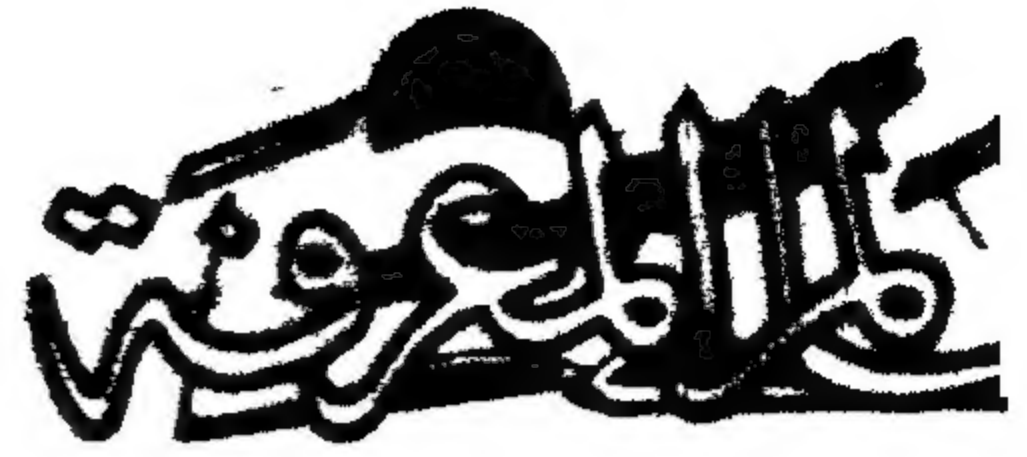


Bibliotheca Alexandrina



0097905

ر. ي. صدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



مكتبة ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

جمال الفصحى العربية

د. عفيف مهنسي

١ - صفر / ربيع الأول ١٣٩٩ هـ - فبراير (شباط) ١٩٧٩ م

المشرف العام
أحمد ساري العدواني
الأمين العام للمجلس

نائب المشرف العام
خليفة الوقيان

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا «المستشار»
زهير الكرمي
د. سليمان الشطي
د. شاكر مصطفى
صديق حطاب
د. عبدالرزاق العدواني
د. عاتق الراعي
د. فاروق العنمر
د. محمد الترميحي

المراسلات:

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب ٢٣٩٩٦ الكويت

جمال الفد العربي

تأليف

د. عفيف محسن

● ● المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي
كاتبها ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس .

مقدمة

منذ ان فطنت ان اللغة التي اتكلمها هي لغة ملايين من الناس ، لهم خصائصهم القومية والتاريخية . عرفت انني واحد من ابناء امة تحتل ارضا واسعة الارحاء ، كما تحتل تاريخا واسع الابعاد . وعرفت ايضا انني احمل هوية محددة تتجلى بمعالم حضارة يزداد عمرها عن خمسة الاف عام . ولانني مارست الفن هاويا مدمنا ، فهمت الحضارة العربية من خلال الفن اولا ، وكان علي ان انفق جهدي محمدا ، في الاجابة على اسئلة ، طالما طرحتها ، او لعلمها لم تطرح ، ولكن كان علي ان اثريها وانا انقب في اسرار هذا الفن .

وتكاملت امامي رؤية عميقة لهذا الفن ، لم تلبث ان اصبحت فلسفة جدية ان تقدم للنقاش وهكذا كان ما اثرته منذ عشرين عاما من اراء ، حافزا للحديث عن تعريب الفن وتأصيله في اروقة المؤتمرات والجامعات والندوات .

وانني لشديد السعادة ان ارى هذا الموضوع يأخذ مزيدا من اهتمام الفنانين والنقاد ، واذا كان هذا الاهتمام ما زال يحتاج الى مقياس ومراجع ، فلان التجربة لم تبتدىء من نقطة صحيحة ،

فليست الاصاله اصلاحا ثقافيا ، بل هي عودة الى الذات ، عودة
تقوم على ثورة ثقافية ترفض الدخيل والمستورد والمفروض ، لكي
تبعث الاصيل والخاص . ولا اريد ان اجعل من كلمة الثورة امرا
مبهما او مستحيلا . فما ادعو اليه هو التحرر الثقافي . والعرب
ما زالوا اسرى استعمار ثقافي عميق الاثر .

ولئن كان هذا الكتاب هو اخر ما اقدمه في سلسلة الدعوة
الى التحرر الثقافي الفني ، فلقد جمعت فيه اسس الفن العربي ،
كما عرفتھا ، لكي تكون مقياسا للتمييز بين الفن الدخيل والفن
الاصيل ، بين الجمالية الشائعة والجمالية المهجورة ، بين
الشخصية الفنية الكاذبة والشخصية الفنية الصحيحة . ثم لكي
يكون هذا الكتاب مدخلا لمن يسعى وراء معرفة فلسفة الفن
العربي . ومن الله الايد والتوفيق .

عفيف بهنسي

الفصل الأول

الجمالية العربية

١ - الجمالية « العربية » .. لماذا ؟

لم يعد غريبا ان نتحدث عن حضارة وفن عربي ، بعد ان كان المستشرقون من مؤرخي الفن يفضلون استعمال كلمة الفن الاسلامي والحضارة الاسلامية ، للدلالة على الفنون التي ظهرت وانتشرت بعد ظهور الاسلام وانتشاره .

ولكن كلمة عربي اصبحت تستعمل للدلالة على الفن الذي ما زالت آثاره قائمة في البلاد العربية منذ ظهور الاسلام فيها . وقد برر مؤرخو الفن هؤلاء تسميتهم الجديدة تبريرات مختلفة ، فلقد رأت « اتيل » (١) أن الثقافة العربية سابقة للاسلام ، ولكن بفضل الاسلام انتشرت اللغة العربية والفن عبر العالم المسلم حاملا مفهوما خاصا وشخصية متميزة .

بينما رأى رئيس القسم الاسلامي في متحف الميتروبوليتان - واشنطن - الاستاذ ايتنهاوزن (٢) « ان لكلمة عرب تاريخها الطويل .. وقال انها ستستعمل في كتابه « التصوير العربي » بمعناها الاشمل لتشير الى الحضارة العالمية لتلك الامبراطورية التي نشأت في القرون الوسطى ، وكان مصدرها الدين العربي الجديد ، الاسلام ، وارتبطت الى حد كبير برباط اللغة العربية » .

والحق ان تحديد هوية الفن الذي ظهر على الارض العربية مازال محاطا بجدل ، ويرجع ذلك الى الاعتقاد من ان هذا الفن

(١) E. Atil : Art of the arab world, Washington D.C. 1975

(٢) R. Ettinghausen : La peinture arabe - Skira - 1969

وانظر الترجمة العربية بقلم ، عيسى سلمان وطه التكريتي « التصوير عند العرب » بغداد ١٩٧٢ - ص ١١ .

ارتبط بمفاهيم الاسلام وباغراضه ، وانه مدين لدولة الاسلام التي انتشرت على ارض غير عربية ، اكثر من ان يكون مدينا لتراث عربي اصيل ، ان هذا الراي الذي تراجع مؤخرا ، صدر على لسان كثير ممن كتبوا في فلسفة الفن من امثال « غاية » Gayet « وبريوتون » Brion . او من كتبوا في تاريخ الفن من امثال « كريزويل » Creswell و « مارسيه » Marçais الذين راوا ايضا ان هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهي الساسانية والبيزنطية ، ويحاول « مارسيه » ان يكون منصفاً فيقول (١) : « ليست شخصية الفن الاسلامي موضوع جدل ، الا انه وهو آخر وليد في فنون عالمنا القديم ، لا بد ان يكون مدينا بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهد الفنون آسيا الغربية التي شهدت ازدهار اكثر الحضارات اهمية ، فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر ، ثم اعطى هذه العناصر طابعه الخاص ، اعطاها وجها جديدا لا يمكن به التعرف على اصولها . وقد كفى هذا الفن ان يمر مائة عام من الزمان ، لكي يترسخ في اعمال لم يعد بالامكان نسبتها للفنون القديمة التي اغنته . وعلى مر القرون كان يبتعد اكثر فاكثر عن المؤثرات التي احاطت بمقدمه الى العالم » .

ان هذا النسب الى فنون اخرى كان مشكلة دائما كما يقول « غرابار » Grabar وكان اول من تناول هذه المشكلة هو « هرتزفيلد » (٢) ، بل ان جيل ما بعد الحرب العالمية الاولى من الاثريين ومؤرخي الفن كان كذلك ، نذكر منهم « زاره » Sarre و « دوفوغه » De Vogüé و « بتلر » Butler و « غيرترودبل » Gertrude Bell . على ان « غرابار » (٣) يعتقد ان لقب هذا

(١) G. Marçais : L'art musulman P.U.F. 1962

(٢) وترجم الكتاب الى العربية من قبلنا « الفن اسلامي » دمشق ١٩٦٣ .

(٣) E. Herzfeld : Die Genesis der Islamischen Kunst

O. Grabar : The formation of Islamic Art - 1973 Yale

الفن بالاسلامي ياخذ مفهوما خارجا عن الاطار الديني ، ذلك ان ثمة فنا يهوديا اسلاميا ، مارسته على ارض الاسلام اقلية يهودية ، وثمة فن مسيحي اسلامي او قبطي اسلامي نراه في الشام او في مصر ، وعلى هذا فان ما يقصد بتسمية فن اسلامي هو غير ما يقصد بتسمية فن بوذي او فن مسيحي .

ان ما يقصد بهذه التسمية حسب رأي « غرابار » هو انتساب هذا الفن الى ثقافة او حضارة ارتبط بها اكثر السكان الذين يؤمنون بالاسلام ديننا ، وبهذا المعنى فان تسمية الفنون الاسلامي عنده ، مختلفة ايضا عن تسمية الفن الاسباني او الفن الصيني نظرا لعدم وجود ارض اسلامية وشعب اسلامي .

وبهذا المعنى ، فان تسمية فن اسلامي تقابل في الواقع تسمية فن قوطي او فن باروكي . هنا يبدو غرابار ، وبعد ان اجتاز العقدة التي اشتبك فيها السابقون من المؤرخين ، ففصل الفن عن الدين وربطه كما فعل ايتنهاوزن بالحضارة ، يبدو اسيرا ايضا لمشكلة لا قومية هذا الفن .

ان الحديث عن الانسان والارض لا يؤدي بالضرورة الى الحديث عن الأمة . ولكن الحديث عن التاريخ وهو الحد الزماني والمثال المجرد للانسان ، ثم الحديث عن اللغة وهي الحد المادي والجغرافي هما الطريق الى القومية . وما زال هذان العنصران بعيدين عن اهتمام المستشرقين ، ولكنهما اصبحا قطبي الحديث عن القومية العربية لدى الاجيال العربية الجديدة .

ان الخطوة العلمية التي يجب ان تقوم بها باتجاه تحديد دقيق لهوية هذا الفن لا تتطلب أية مغامرة ، ونحن عندما استعملنا اصطلاح « العربي » للدلالة على فن يخص الأمة العربية فانما نعتمد على المبادئ التالية :

اولا : ان الفن هو الحضارة ، فهو فعالية ابداعية راقية تدل على مستوى رقي الانسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود

مكانية وزمانية ، وهو لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الامة . فإذا كانت الامة العربية واضحة بخصائصها وتاريخها ، فان الفن الذي افرزته هذه الامة عبر تاريخها هو فن عربي . وتزداد رقعة هذا الفن وتتوضح معالمه بقدر ما تقدمه الكشف الاثرية من اضافات على حدود تاريخ هذه الامة وفي تفاصيل حضارتها .

ثانيا : ان ربط هذا الفن بهوية اسلامية يعني ربطه بالدين الاسلامي ، ومهما حاول المؤرخون تفسير هذه الاسلامية تفسيراً قومياً ، فانهم لا يستطيعون بذلك تمييز الفوارق الحضارية التي سببها اختلاف المصادر التي اثرت في تكوين هذا الفن .

ثالثا : ان الحديث عن الفن في البلاد الاسلامية ممكن دائماً ، الا انه يضم مظاهر العمارة والفن التي كان الاسلام سبباً لها . وهكذا فان ثمة جمالية اسلامية لا بد من توضيحها وتفسير عنصرها وتحري اصولها الثقافية ، هنا يلتقي الحديث عن الجمالية العربية بالحديث عن الجمالية الاسلامية ، طالما ان الاسلام هو ذروة من ذروات الثقافة والحضارة العربية .

رابعا : ان تسمية « الفن العربي » ، تعني اعطاء هذا الفن صفة قومية حضارية مستقلة ، تحدد اصوله الاولى وتوضح امتداداته وتأثيراته ، كما توضح التداخلات والتأثيرات الحضارية الاخرى التي تمثلها واندمجت في شخصيته .

خامسا : ان كلمة « عربي » هي النعت الافضل لتحديد صفة هذا الفن القومية ، ونحن لا نقصد بها مجرد ربط هذا الفن بالدول العربية اليوم ، او ربطه بالجزيرة العربية قبل الاسلام وبعده ، وانما ربطه بحضارة عريقة ما زلنا نكتشف ابعادها في اعماق التاريخ . وهذه الحضارة ذات شخصية موحدة بلغتها وجغرافيتها ، ويمكن نعتها باسم العربية ، نسبة الى « عربي » وهي تعني باللهجات القديمة الاكادية والعمورية - ساكن البادية (١) . ولقد وردت هذه التسمية في مدونات عام ٨٥٣ قبل

(١) عبدالحق فاضل - عربي - آرامي - عبري . مجلة سومر - ١٤ - عام ١٩٥٨ .

الميلاد والتي ذكر فيها ان الملك الاشوري شلمنصر الثالث هزم « جندبو العربي » . وكلمة عربي او عريبي تعني البدوي اي ساكن البادية ، وبهذا المعنى وردت كلمة الاعراب في القرآن ، ولقد تبين للمؤرخين ان كلمة عبري او عبرو تحمل نفس المعنى (١) وهذا يدل ان اللفظ الواحد تحريف للآخر ، ولقد استعمل لفظ عبري من قبل اليهود في التوراة لتأكيد ارتباطهم بشعوب هذه المنطقة التي تعود الى تاريخ قديم .

وفي رقم ايبلا (٢) التي تجاوز عددها ستة عشر الفا ، ما يشير الى وجود اسم عابر يوم او ايبريوم ، ومن المعتقد (٣) ان كلمة Iber تعني عابر اي رجل البادية ، وهذا يعني ان اصل كلمة العرب قديم جدا يرجع على الاقل الى عام ٢٥٠٠ ق.م .

واذا اضعنا الى ذلك ان لغة ايبلا ولغة اكاد المعاصرة لها هما لغتان توامان ، بل ان اللهجة الايبلائية هي اصل الكنعانية التي اصبحت لغة اليهود تحريفا لها . فاننا نرى ان هذه اللهجات كلها بما بينها من وحدة واضحة ، هي اصل اللغة العربية التي ازدادت مفرداتها مع الايام وتوضح بيانها وترسخت بفعل القرآن الكريم . وهكذا كانت وحدة اللغة هي العامل القومي الاساسي الذي يؤكد وحدة الامة العربية على هذه الارض ، كما ان التاريخ المشترك الذي تعاقبت شعوب هذه الارض على تكوينه ، شاهد على الوجود الزمني لهذه الامة .

(١) اسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية - القاهرة ١٩٢٩ .
(٢) اكتشفت مدينة ايبلا في تل مديخ شمالي سورية وهي ترجع الى عوام ٢٥٠٠ ق.م ، وكانت مزدهرة واسعة السلطان والعلاقات حتى انها تفوقت على اكاد . انظر دراستنا عن هذه المدينة في مجلة العربي الكويتية العدد ١١ - ١٩٧٧ . وانظر دراستنا (ايبلا والتوراة) في مجلة المعرفة العدد ١٩٧ - ١٩٧٨ دمشق .

(٣) G. Pettinato : The Royal Archives of Tell Mardikh - Ebla Biblical Archaeologist, May 1976.

ولا بد ان نضيف الى هذين العاملين ، اللغة والتاريخ ، عامل العقيدة ، لقد تبين من خلال مكتشفات ماري - على الفرات وأوغاريت * - قرب اللاذقية ، وإيبلا ، ان التوحيد قديم جدا في عبادات الاولين من أجدادنا ، وان الاله ايل اله ابراهيم الخليل كان فوق مستوى الارباب ، وهو اله شامل مطلق آمن به العموريون والكنعانيون ، وهو يعادل آنو وإيا عند الاكاديين ، ومفهوم هذا الاله هو نفسه مفهوم الله الذي أصبح اكثر وضوحا واطلاقا وعزة في الاسلام . وهكذا فان وحدة العقيدة منذ بداية التاريخ وحتى اليوم تأتي عاملا متما لوحدة القومية على هذه الارض .

٢ - الفن بين مفهومين :

لا بد من دراسة مقارنة بين مفهوم الفن في الغرب هذا المفهوم الذي أصبحنا نتبناه في بلادنا العربية ، وبين مفهوم الفن العربي هذا الذي نجهله ونبتعد عنه . ولا بد من القول ، ان مثل هذه الدراسة لا تعني ابدا اننا سنبحث في تقييم الفنين من خلال ما يتميز فيه مفهوم على آخر ، بل انها تعني ايضاح شخصية كل فن مما يسعفنا لتحديد موقعنا من هذين الفنين ، ولسوف نرى اننا غرباء وقاصرون عن معايشة مراحل الفن الغربي كما اننا قطعنا الصلة باصول فننا .

عندما يعالج موضوع الفن العربي فان المسألة الاساسية التي تتصدى للباحث هي (ان شخصية الفن العربي الاسلامي تكونت بسبب المنع) ، ويتطوع المستشرقون والمثقفون العرب من ورائهم ، للتوسع في تحقيق المنع او في نكرانه . والواقع ان هذا الراي يعني ان الفن العربي يعيش منذ وجوده حالة القمع التي تبعده عن التكامل والنضوج ، فهو يتضمن :

١ - الاعتقاد ان الفن التشكيلي كما عرفه الغرب في العصر الاغريقي وفي عصر النهضة والباروك * وحتى اليوم ، هو الصورة الوحيدة المشروعة للفن .

٢ - النظر الى الفن العربي والاسلامي على انه فن زخرفي لم يرق الى مستوى الصورة الصحيحة للفن بحسب ما توصل اليه الفن الغربي .

٣ - تحليل سبب عدم ظهور الفن التشكيلي في البلاد العربية كما تم في عصر النهضة الى منع الاسلام للتصوير التشبيهي ، مما افسح المجال للرقش العربي * المجرد .

١ - الفن التشكيلي في الغرب ليس الصورة الوحيدة المشروعة للفن:

بين الفن الكلاسيكي (الاغريقي الروماني) وبين عصر النهضة في اوروبا فترة طويلة من التاريخ كان الفن فيها مرتبطا ارتباطا قويا بالكنيسة . بل ان الفن في هذه المرحلة فقد جميع خصائصه - كما يعتد رجال عصر النهضة - لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملا مقدسا يمارس بطفوس خاصة ومفاهيم خاصة لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الاخرى بصورة رمزية وثابتة وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه . وتتصدر هذه الايقونات المقدسة صدر الكنيسة في الايكونوستاز * ويقف امامها المؤرخون بخشوع ، بل انهم Liebedونها في كثير من الاحيان ، وما حروب الايكونوكلازم * في القرن الثالث عشر في القسطنطينية الا مثال على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهود البيزنطية .

اما في الغرب القوطي ، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الامر وخلال القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر اية دلالة على شخصية هذه التماثيل ، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكرورة على الافاريز والاطارييف والاطارات ، اشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الالهي المنطلق من مزامير الارغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائية في الداخل .

وعندما قام الفنانون في ايطاليا في القرن الرابع عشر امثال مازاتشيو (Masaccio) وجيوتو (Giotto) وفرا انجيليكو

(Fra Angelico) بالبحث عن صورة العذراء والمسيح ، من خلال الصورة المألوفة في فلورنسا ، على ان تكون الصورة الاكثر جمالا وكمالا - كان ذلك بداية العودة الى مفاهيم الفن الاغريقي الروماني . هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والانسان خاصة مصدر الجمال والكمال ، بل جعلت الآلهة على شاكلة الانسان ، والتي نادى بفن يقوم على محاكاة الانسان في احسن مقاييسه الرياضية واجمل اشكاله واسمى اخلاقه ومطامحه .

لقد كان عصر النهضة بداية الفن الاوربي ، وهو اذا اطلق عليه دائما وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث . فانما ذلك لمقارنته بالفن القديم ، الفن الاغريقي - الروماني الذي عرف دائما باسم الفن الكلاسيكي اي الفن المقياس الواجب اتباعه .

ان رجال عصر النهضة يعتقدون ان الفن قد ابتداء مع جيوتو ووصل قمته مع ليوناردو وميكل انجلو ورافائيلو ، وان الفن البيزنطي او القوطي لم يكن فنا بالمعنى الصحيح ، بل كان زخرفة وتجيلا للاماكن المقدسة او كان لتكريم العذراء والمسيح . واستمرت الدعوة للالتزام مبادئ هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها ، حتى ان كارافاجيو (Caravaggio) وضع اساسا راسخة لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادئ الماخوذة من تجارب واساليب جميع اعلام عصر النهضة ، وانتشرت (الكارافاجيوزيه) في انحاء اوروبا على انها الاتجاه الاكاديمي لعصر النهضة .

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من امثال دافيد David المصور ودوكانسي (De Cancy) المعماري وكانوفا (Canova) النحات يدعون الى عودة شاملة الى فن الرومان ، وهو المصدر الاساسي لفن عصر النهضة ، بل كانوا يفرضون ذلك فرضا بقوة السيف والمقصلة .

هذه هي الخصائص الاساسية للفن التشكيلي الغربي ، وهو فن قومي مرتبط بجذوره الرومانية ، وهو فن واقعي مثله الاعلى في الشكل الانساني .

ولكن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي ؟ .

الحق انه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل الى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية (Maniérisme) * ، وظهر بعدها بسرعة فن الباروك (Baroque) * والروكوكو (Roccoco) * . هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخو الفن في الغرب ضلالا ، وانحرافا ، بل سقوطا وانحطاطا على الرغم انها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية ، وكان اول ما قامت به الثورة ان نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون .

ولكن ما ان انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانسية * وتفتحت ابواب الابداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها ، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم ان يظهر ثانية الا عن طريق ثورة جديدة ، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الاوربي التقليدي وان اختلفت اهدافه وموضوعاته .

اما اتجاهات الفن في غربي اوربا وفي امريكا فانها ما زالت تعاني التشرد بعيدا عن ملامح الفن التقليدية ، وان كانت منسجمة تماما مع التطور الصناعي والاجتماعي ، ومع المشكلات والتزامات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب الليبرالي .

الفن الغربي اذن ، ومن خلال هذا العرض السريع الذي يوضح لنا تكونه ومساره عاش بعيدا عن التأثيرات الفنية الاخرى مستقلا بذاته ومؤكدا خصائصه بأراء فلاسفته وعلماء الجمال ، او من خلال الثوار والمصلحين . ولم يكن بإمكانه ان يتمرد على هذا الفن الذي اعتبر دائما مصدر عزته القومية ، كما لم يكن من الممكن فرض فنون اخرى على الغرب ، لان تقدمه الحضاري المستمر منذ عصر النهضة ، بل وتوسعه الامبريالي والاستعماري والاستيطاني ، جعله بموقع المؤثر والناشر لذلك الفن الذي انتقل الى انحاء العالم ، مع انتقال صادرات الغرب من الآلات والادوات والازياء والطرف .

وكان انتشار نفوذه معادلا وموازيا لانتشار نفوذ السلطة السياسية والاقتصادية الغربية في العالم . خلال هذه الحقبة الطويلة أي بين عصر النهضة وبداية هذا القرن ، كانت الفنون في العالم ، وخارج نطاق أوروبا تسير في اتجاهها القومي الصحيح ، فنون ذات أبعاد فكرية وفلسفية وجمالية مستقلة تماما عن الفن الغربي ، ولكن ظروفها لم تكن مواتية كما تم للفن الغربي ، فلقد كان الوضع الاجتماعي والاقتصادي في آسيا وأفريقيا متخلفا ، لم يسمح للفنون التي تفتح مع تقدم الحضارة ، أن تتطور وتزدهر وتنتشر . وحتى بعد أن تقدمت الحضارة في القارة الآسيوية ، فإن النهضة فيها إنما قامت على معطيات غربية في أكثر نواحيها ، فلم تظهر الفنون فيها بحلتها الأصلية بل بملامح مستوردة ، وهذا ما دفع شعوب تلك القارة أن تنادي ببعث فنونها والعودة إليها ودحض جميع النزعات المستوردة والمفروضة .

ان هذه المجابهة التي نشهد اليوم فصولها ، تؤكد استقلال الشخصية القومية في الفن ، وتوضح يوما بعد يوم أن الفن الغربي ليس هو مقياس الفنون كلها ، وليس هو الفن العالمي ، وان انتشاره إنما تم تبعا لانتشار النفوذ الغربي في العالم ، او انتشار أساليب التعليم الغربية ، فجميع كليات الفنون في العالم تقريبا تسير على هدى ما كانت تسير عليه مدرسة الفنون الجميلة في باريس (البوزار) * دون أن يكون في مناهجها فصل واحد لتدريس الفن المحلي التقليدي .

ونرى ذلك بجلاء في بلادنا العربية ، فمند أن تأسست مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨ ، كان أساتذتها من الفرنسيين ، بل كان مدير الفنون الجميلة فرنسيا ، وكان الفن الغربي هو موضوع الدراسة ، ولم يكن النحات مختارا إلا خرقا لذلك النظام المفروض ، فكان بأسلوبه المصري مثالا على استقلال الشخصية المحلية عن الفن الجديد المفروض على العالم .

ب - هل الفن العربي والاسلامي فن زخرفي متخلف عن مفهوم الفن التشكيلي ؟ :

كثيرا ما نظر الى الفن العربي الاسلامي على انه فن فولكلوري سعى المستشرقون في ظل الاستعمار الى رعايته، كما لو كان لقيطاطريفا يحتاج الى التبني والمواساة . هكذا كان شان اوستاشي دولوره (١) الذي استقر في قصر العظم بدمشق خلال العشرينات ، يسمى وراء الرقش العربي والصناعات الفنية لا يرى فيها الا متعة المستغرب الباحث عن الطرفة ، والساعي لاكتشاف الغريب من عالم دون ان يميز في بداية امره انه امام فن له جذور عميقة وأبعاد فلسفية تحتاج الى المزيد من التعمق والبحث . حتى اذا تبين له ذلك عاد لكي ينشر آراءه في فرنسا وامريكا وقد أصبح كاتباً مرموقاً ، موضحاً شخصية هذا الفن التي أثرت في الفن الحديث على الرغم من فارق النفوذ الحضاري بين الغرب والشرق ، ومعلناً أن بيكاسو (Picasso) نفسه ليس اكثر من فنان تبني كل تعاليم الفن العربي الاسلامي .

وعلى الرغم من الدراسات القيمة التي قدمها مؤرخو الفن من امثال كونل Kuhnل الألماني ومارسيه Marçais الفرنسي وايتنهاوزن Ettighausen الأمريكي (٢) وغيرهم كثير جداً ، والتي تدور حول الفن الاسلامي في البلاد العربية والفن العربي ، فان قليلاً منهم من عني بالكشف عن اسرار الفن العربي والاسلامي وسمى لتحديد فلسفته ، وان كانت محاولات غاييه Gauyet ودافزن Presse d'Avesne القديمة ، قد اعطت اشارات مهمة على الرغم من سوء الفهم الذي اعتري كثيراً من التحليلات . ويجب أن نشيد

(١) انظر دراسته :

E. De Lorey : Picasso et l'Orient musulman

— Gazette des Beaux Arts. Paris 1925

R. Ettinghausen : La peinture arabe Skira, 1969.

(٢)

بدراسات بشر فارس ، التي وان كانت محدودة ، فهي تعطي الدليل على أن الكتابة عن فلسفة العربي تحتاج الى معاشة طويلة والاهتمام محدد بالكشف عن أسرار هذا الفن (١) .

على أننا في السنوات الأخيرة ابتدأنا نتلقى بعض الدراسات الأكثر فهما لحقيقة الفن العربي ، منها دراسة بريون Brion التي أراد بها الدلالة على أن الرقش العربي هو فن مجرد ، وهو أساس الفن التجريدي المعاصر . بيد أنه يعود لكي يقول أن الرقش العربي ليس أكثر من فن زخرفي لا يحمل شخصية الفنان المستقلة (٢) .

ومع أن ريد H. Read وجماعة مدرسة الباوهاوس Bauhaus * يؤمنون أن التميز بين فن زخرفي أو تطبيقي وبين فن تشكيلي ، يقوم على تصنيف فاسد ، إذ أن جميع هذه النشاطات تتصف بالابداع وهو شرط العمل الفني ، فإن الآراء التقليدية في الفن ما زالت تنظر الى الرقش العربي نظرتها الى فن فلكلوري لا قيمة ابداعية فيه ، ولا يرقى الى مستوى الفن التشكيلي في الغرب .

لا شك أن هذه الآراء لا تجد لها اليوم من يؤيدها ، خاصة بعد أن سرت اتجاهات غريبة في الفن خرجت تماما عن مسار الفن الغربي بأشكاله التقليدية ، وأصبحنا نرى رسيمات هندسية تستعمل الفرجار والمساطر أو المحركات والمغناطيس والادوات وتسمى نفسها المدرسة البصرية Op. Art * كل ذلك لكي تدخل الفن السكوني بطبيعته في نطاق الحركة . وأصبحنا نرى القمامة وفضلات المعامل ونسقط المتاع مادة لتمثيل ولوحات تسمى نفسها (الفن الشعبي) Pop. Art * أو (الفن الواقعي الجديد) عدا عن الفن التجريدي الذي يقوم على مساحات أو خطوط لا معنى لها ولا دلالة ، إلا الطرافة والجدة .

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية — باريس ١٩٤٨ .

M. Brion : L'art abstrait, Paris 1962

(٢)

هذه التحولات المتطرفة في بنية الفن الغربي ، لم تعد تسمح لاي ناقد أو كاتب متسرع ان ينظر الى الفن العربي الاسلامي من خلال مفاهيم الفن الغربي التقليدية ، بل أصبح ينظر اليه من خلال مفاهيم الفن الاولى ، فيجد فيه مظهرا ابداعيا سابقا لكل الفنون، كما يرى بيزومب Bezombes (١) الذي وجد فيه عالما ابداعيا مستقلا يعتمد على أسس نظرية لم تكتشف بعد ، وكانت محاولات بابادوبولو Papadopoulo (٢) التي لم يسبقه اليها حتى الان أي باحث ، والتي كشفت عن أسرار المنظور اللولبي في المنمنمات وعن الظل وأشكال الفراغ .

ونحن ما زلنا نحاول منذ بداية الستينات تعميق البحث في مفهوم الفن العربي الاسلامي ، ونعتقد أن بحثنا سيستمر ليبقى دليلا لحركة تأصيل الفن في البلاد العربية (٣) .

ج - هل منع الاسلام التصوير ام حافظ على الشخصية الفنية القومية ؟

ان الراي الذي يردده المستشرقون من أن منع التصوير في الاسلام هو الحائل في ظهور الفن التشكيلي ، قول يعتمد على اعتبار الفن التشكيلي بأشكاله التي ظهر فيها عند الاغريق أو في عصر النهضة هو الفن المقياس وهو هدف الفنان ، ونحن وقد عرضنا الراي في ذلك ، سنحاول النظر في قضية المنع ذاتها وفي أبعادها .

(١) R. Bezombes : L'exotisme dans l'art et la pensée, Paris 1968.

(٢) A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman, Paris, 1975

(٣) أنظر مؤلفاتنا : أثر العرب في الفن الحديث دمشق ١٩٧٠ - الاسس النظرية للفن العربي القاهرة ١٩٧٢ - علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بغداد ١٩٧١ .

سبق أن عرضنا رأينا في المنع (١) . من أنه لم يكن قائمًا
كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول من التصوير بصورة شاملة
وإنما هو تعليل لاتجاه الفن الإسلامي ضمن خط جمالي يمتد
تقاليد الفن العربي القديمة ، ويأخذ من الإسلام أبعاداً جديدة تستند
ولا شك على المبادئ الروحية الأكثر وضوحاً ، وعلى المفاهيم
التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري
والاجتماعي والفني .

ونستطيع أن تؤكد رأينا هذا بأمثلة نستمدّها من تطور تاريخ
الفن الإسلامي ، والتي تبين لنا أن هذا الفن بقي محافظاً على
شخصيته ، وأن التحولات التي رافقته كان لها أسباب طارئة .

فالزخارف التي نعرفها في الفن الأموي والموجودة حتى الآن
في القصور الأموية كقصري الحير الشرقي والغربي وقصر المفجر ،
هي علامة على تمسك العربي في بداية عصر الإسلام ببعض الأسس
الفنية القومية ، كذلك فإن الصور التشبيهية التي نجدها في هذه
القصور ، وبخاصة في قصر عمرة نلاحظ فيها سيطرة الروح العربية
على قواعد التصوير التي كانت سائدة عند الساسانيين والبيزنطيين ،
والتي هي أيضاً كانت تحويراً شرقياً للفن الكلاسيكي الهلنستي .

هذا التشكل الكاذب الذي وجدنا نظيراً له في تأثيرات
الروكوكو * على الفن العثماني ، لا يخفي الشخصية العربية في
الفن ، بل يوضح لنا قوة هذه الشخصية القادرة على تمثيل
التأثيرات بسرعة خارقة أشار إليها مارسيه (٢) .

فالمنع في الإسلام ، إنما هو في الحقيقة دعوة إلى تثبيت التقاليد
المتبعة ، وهذا معنى قول الرسول لا تدخل الملائكة بيتاً فيه تصاویر
أو كلاب . أي أن الروح العربية تعاف تلك الطرز والأشكال الغريبة

(١) انظر بحث المنع التصوير في الإسلام - في كتابنا اثر العرب في الفن الحديث .

(٢) انظر كتابه : C. Marçais : L'art musulman . أو ترجمتنا العربية لهذا الكتاب .

التي كانت تستورد على شكل تماثيل أو صور مطبوعة على اقمشة وستور ، مما يفعله التجار القادمون من بلاد الشام أو من بلاد اليمن .

ان التماثيل التي كانت تحمل أسماء الالهة وهي عبارة عن تماثيل حجرية أو برونزية مستوردة من الشام يستعملها الناس كطلاسم ورقى يتبركون بها ، ما هي الا منحوتات رومانية أو بيزنطية غريبة في قوامها الفني عن المؤلف لدى العرب ، وعندما قال الرسول لعائشة وقد وجد ستورا مستوردة من الشام عليها نقوش تمثل كائنات مجنحة ، « اهتكي هذه الستر ، يعذب المصورون يوم القيامة » . فانما يقصد اولئك الذين صوروا هذه الرسوم بمفاهيمهم الوثنية وبأساليبهم المخالفة لمفاهيم العرب والتوحيد .

واستمر الاسلام محافظا على التقاليد الروحية للفن العربي ، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الاغريقي في الفن البارتي * فانها لم تلبث ان تبنت تلك الخصائص الروحية في منها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات ، وكان هذا دليلا قاطعا على ان الاسلام لم يمنع التصوير ، وانما رفض مظاهر التصوير الغربية واراد ان يحافظ على الروح العربية المتمثلة بالملائكة التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة .

ان الازمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت ازماته الاقتصادية والاجتماعية بل لقد عاد الفن الى نقطة الصفر ، الى العدمية كما يقول هويغ Huyghe (١) ولعل ازمة الفن جاءت عن سببين :

اولا : هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الانسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي ، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد .

R. Huyghe : L'art et l'homme, T. III P. 388.

(١) انظر

ثانيا : التعثر في ايجاد مفهوم جديد للفن منسجم مع بنى القومية وتطورات العصر . ولقد ادى ذلك الى اتجاه الفنانين من عالم الفنون الاخرى ياخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدهم كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الاطلسي ، وكما تم لفان غوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الافريقي .

ولعل الفن العربي بمناخه والوانه وفلسفته كان اكثر جاذبية عند الفنانين من امثال دولاكروا (Delacrois) - وماتيس (Matisse) وبول كلي (P. Klee) وغيرهم ، ممن راوا في الشرق الشمس واللون والخط المناسب والمواضيع الغريبة (١) ، كل ذلك دون ان يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي ، ولكنهم قدموا الليل على مقدرة الفن العربي على التطور السريع ، تطورا متمشيا مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث ، كما انهم وضعوا الفنان العربي امام مسؤولياته في العودة الى تراثه وتقاليد وفنه ، لكي يقيم عليها اساليب جديدة معاصرة .

ان مسألة تاصيل الفن العربي تبدا في اعتقادنا من نقطة اساسية وهي التمييز اولا بين مفهوم الفن العربي ومفهوم الفن التشكيلي الغربي ، واعتبار هذا الفن دخيلا على تقاليدنا الفنية وفلسفتنا الروحية التي حددت خصائص الفن العربي والاسلامي .

٣ - الحدود التاريخية للفن العربي :

اذا كان الاسلام ذروة من ذروات الحضارة العربية ، فان هذه الحضارة كانت قائمة منذ ان كان الوجود العربي ، بل منذ ان انطلق اسلافنا العرب من جزيرتهم العربية الى بلاد الرافدين سعيا وراء الماء والكلا ، فانشأوا فيها الحضارات المتتابعة التي ما زالت آثارها قائمة حتى الان ، فالحضارة العربية لم تبتدىء في القرن السابع بل

(١) انظر كتابنا : اثر العرب في الفن الحديث دمشق ١٩٧٠ .

هي موجودة منذ الالف الثالث قبل الميلاد ، واستمرت تحمل جميع
خصائص الامة العربية حتى يومنا هذا . ~~وتجلى في شكل هذه~~
~~الخطبة الواحدة في ثلاثين~~ ~~عاش~~ ~~وحدة اللغة~~ ~~وحدة~~
العقيدة .

فلقد تبين بعد أن تمكن راوولنسون (Rawlinson) من حل رموز
حجر بهابفستون * أن الكتابة المسمارية قد استخدمت للغات
أخرى غير اللغة السومرية . وإذا كانت هذه اللغة ما زالت مستقلة،
فان اللغات الأخرى التي كتبت بالمسمارية كالأكادية والعمورية
والإيلائية * والأوغاريتية * ، لم تكن في الواقع اللهجات للغة
واحدة استمرت شائعة عند الآراميين والأنباط ، وتعتبر اللغة
العربية الحالية أكمل هذه اللغات ، وهي اللغة المقياس لتحديد
العلاقة بين هذه اللهجات ، التي تختلف فيما بينها ببعض المفردات ،
وتتقارب في جذور الأفعال وصيغ الماضي والحاضر والضمائر والأعداد
وأسماء أعضاء الجسم ، ولقد استطاع الأوغاريتيون والفينيقيون
ابتكار الأبجدية ، وهي مؤلفة من ثلاثين حرفا مسماريا ، ثم انتقل
الحرف من الشكل المسماري إلى الشكل اللين . ولقد سرت اللغة
الآرامية في بلاد آشور وطففت على اللغة التي كانت
شائعة ، وهذا ما دعا إلى تسمية اللغة الآرامية باللغة السريانية
نسبة إلى آشور . ثم أصبحت الآرامية لغة الهلال الخصيب كله
والممتد من رأسين، البصرة شرقا وطيبة في مصر غربا . واستمرت
هذه اللغة إلى عهد المسيح وما زالت قائمة حتى الآن في بعض المدن
والقرى العراقية والسورية ولكن باللهجات المختلفة . واللغة الآرامية
هي تطور للغة الأكادية والعمورية وقريبة من اللغات الكنعانية ،
وهي مرحلة إلى اللغة العربية الحالية ، بل أن الكتابة الفينيقية
هي أصل الكتابة العربية المعروفة ، كما هي أصل الكتابة الإغريقية
واللاتينية .

وعندما ظهر الإسلام وتحقق التوسع الكبير ، انتشرت اللغة
العربية في كل مكان كان العرب فيه هم السادة ، بل لقد استمرت

مع استمرار الاسلام والعروبة في فارس والهند وافريجان وتركيا
وفي بلاد الاندلس . فكان انتشار العربية رمزا لانتشار الحضارة
العربية والحضارة العربية .

ولقد تغلب العرب على الفرس في حملات ضمت اربعين الفا
من الرجال والنساء والاحداث ، واحتلوا دولة الفرس وسلطانهم
وقصورهم ، وحلت العروبة محل الفارسية واصبحت اللغة العربية
هي السارية ، واصبحت لسان الادباء والعلماء ولغة الثقافة ، بل
هي لغة اكثر العوام . وعلى الرغم من ظهور النزعة الفارسية في
عهد العباسيين وظهور قوى فارسية معادية كالقرامطة ، فان الاعلام
من الفرس كانوا يفخرون بانتسابهم الى العربية ، وما كانوا يكتبون
ويؤلفون الا بلغة القرآن ، واصبحت العروبة كما يقول
ايتنهاوزن (١) مرادفا للحضارة التي نشأت في الامبراطورية
الاسلامية الواسعة في القرون الوسطى ، وكانت في البداية قوة
عسكرية وسياسية في الجزيرة العربية ، والتي ارتبطت الى حد
كبير برباط اللغة العربية ، « لغة الدين ، والادارة ، والعلم
والشعر » ، وهذه الحضارة لم تتكون استنادا لعصبية قومية ،
وانما بوجود وعي واضح بين المسلمين في العصور الوسطى على
اختلاف قومياتهم ، وهو وعي مؤكد بانتمائهم الى حضارة عربية
قدسية المنبع ، وربما هذا الامر هو الذي عبر عنه العالم الكبير
البيروني (المتوفى ١٠٤٨ م) والذي جاء من منطقة متاخمة هي
خوارزم (التي تقع اليوم في جمهورية قرقول باك السوفياتية
المتحدة بالاستقلال الذاتي) والذي قال : ان ديانتنا وامبراطوريتنا
عريبتان وتوآمان ، الاولى تحميها قوة الله والثانية تحرسها يد
السماء ، فلطالما حاولت طوائف من الرعايا ان تتآلف سوية لاضفاء
الصفة غير العربية على الدولة ، لكنها لم تنجح في هدفها ذاك .
لقد كانت اللغة العربية بالنسبة له هي لغة الدين والعلم ، وهي

(١) — نسر المرجع — التصوير عند العرب ص ١١-١٢ الترجمة العربية .

أعظم وسيلة للتماسك ، وقد أعرب عن غيرته على هذا العنصر الحيوي في حضارته بقوله : (من الأفضل له أن يشتم بالعربية من أن يمتدح بالفارسية) . ولقد استمرت الكتابة العربية سارية في اسبانيا بعد نزوح العرب عنها ، وكان المسلمون المغاربة (المورييسك) يتداولون هذه الكتابة في نطاق الادب والتعاليم الدينية ، وقد أطلق عليها اسم الادب الأعجمي أو الجمبادو * *Literatura aljamiade* ولقد عثر على مخطوطات كثيرة جداً في (أرغن) وهي محفوظة حالياً في مكتبة في مدريد ، وتضم هذه المخطوطات وثائق قانونية وأشعاراً في مدح الرسول وصلوات واساطير وقصصا كتبت كلها بحروف عربية ولكن بلغة اسبانية ، وترسخت المصطلحات العربية في اللغة الاسبانية وما زالت حتى اليوم ، فلقد ألف (دوزي) و (وانغلن) معجماً للالفاظ الاسبانية والبرتغالية ذات الاصل العربي ، ويذكر سيدو Sedillot (أن اللهجات السائدة لولاية اوفرن وولاية ليمون الفرنسيتين مليئة بالكلمات العربية ، وأن أسماء الاعلام فيهما ذات مسحة عربية) .

أما وحدة العقيدة فانها تتجلى في العبادة التوحيدية التي وجدت جذورها الاولى منذ بداية وجود الرافدين .

منذ الالف العشرين قبل الميلاد تعرضت الجزيرة العربية لتغيرات مناخية حبست عن اجزاء خصبة منها المطر ، ثم توالى الفترات الجافة على هذه المنطقة مما ادى الى هجرات متواصلة نحو الشمال ، لعل أحدثها هجرات قبائل شمر عنزة ، وكانت قبلها قد نزحت قبائل اخرى عرفت بالمناذرة والفساسنة وقبلهم الانباط ، والتي شكلت حضارات ما زالت آثارها واضحة في الحيرة (العراق) وبصرى (سورية) والبتراء (الاردن) . على أن الهجرة الأكثر أهمية كانت في الالف الثالث ق.م ، حيث استوطن الاكاديون الذين نزحوا من اطراف الجزيرة العربية الشرقية ، جنوبي وادي الرافدين ، وهناك وجدوا شعباً أطلق عليه اسم سومر ، كان قد

وصل الى مستوى جيد من الحضارة منذ منتصف الالف الرابع قبل الميلاد ، فلقد عرف الزراعة والرعي ، وعرف صناعة الفخار والتجارة مع مصر ووادي السند ولقد عرف السومريون الكتابة التي اطلق عليها اسم المسمارية ، وهي حفر على الواح الطين يعود مدبب . كما عرف السومريون التقويم والحساب والموازين ، واقاموا المعابد على شكل صوامع (زيقورة) * ذات ثلاث طبقات ، في اعلاها حرم لاله الهواء (الليل) . ولقد عثر على آثار هذه الزيقورة في نيبور (١) .

وما زالت الابحاث جارية للتأكد من هوية السومريين وتحديد منشأهم ، وتفيد الابحاث الاخيرة التي نتجت عن حفريات في المنطقة الشرقية في العربية السعودية (٢) عن احتمال حدوث هجرات في الالف السادس ق.م اي في نفس العصر الذي ازدهرت فيه حضارة ابو صوان في وسط العراق ، ولقد استطاع الاكاديون فيما بعد السيطرة على بلاد سومر بقيادة صرجون الذي وصل بتوسعاته من الخليج العربي الى شواطئ البحر الابيض المتوسط ، وقام حفيده نارام سين بمتابعة فتوحاته في الفرات الاعلى ، ولعل صرجون كان اقدم زعيم اكادي استطاع ان يقيم حضارة واضحة اصبحنا نعرف عنها الكثير من خلال الرقم والاختام والحفريات الاثرية ، وكان مركزها الاساسي مدينة اكاد . وفي مناطق مختلفة من بلاد الشام ، كانت شعوب عربية تعيش منذ الالف الثالث ق.م اطلق عليها فيما بعد اسم العموريين (اي سكان الغرب) . ولقد اثبتت الحفريات الاخيرة السورية في تل الحريري (ماري) وفي تل مردوخ (ايبلا) وفي تل عطشانة (الااخ) وفي عمريت وغيرها على حضارة متقدمة وبعيدة المدى ، ولعل المكتشفات المقبلة ستبين حقائق مذهشة على عراقة الحضارة

(١) انظر كتاب .

P. Amiet : L'art antique du proche-Orient — Paris 1977.

(٢) انظر د . عبد الله المصري : الآثار في المملكة العربية السعودية — الرياض — ١٩٧٥ .

السورية القديمة مما يجعلها تسبق الحضارة السومرية . ثم ظهرت دولة بابل في منتصف القرن الحادى والعشرين والتي انشأها العرب العموريون انفسهم ، وكان حمورابي ١٨٥٠ ق.م ثاني حاكم عربي عظيم بعد صرجون اشتهر بطول حكمه (٤٣ عاما) ، وبعمده العادل الذي قام على قوانين موضوعة ما زالت مصدرا قديما للقوانين حتى اليوم .

ومنذ منتصف الالف الثاني ق.م اقام الاشوريون دولتهم شمالي الرافدين على اساس حربي دفاعي لصد عدوان البابليين والحثيين والميتانيين ، وكان الاشوريون من العرب الذين نزحوا من الجنوب واختلط بهم فيما بعد الآراميون العرب الذين كانوا قد انتشروا في انحاء سورية وبخاصة في الفرات الاوسط وفي الساحل السوري . ثم كانت المدن العربية الكنعانية قد اشتهرت بملاحتها الواسعة التي قامت على صناعة السفن الضخمة ، فانتقل التجار الفينيقيون الى شواطئ بعيدة وسيطروا على طرق الملاحة في البحر الابيض المتوسط ، وكانت لهم مراكز في قبرص وصقلية وسردينيا وكورسيكا وفي مالطا واسبانيا وعلى طول الساحل الشمالي الافريقي ، وكانت مدينة قرطاج في تونس اهم مركز فينيقي او بونيقي كما هو معروف في شمال افريقية . كما وصل الفينيقيون الى شواطئ الخليج العربي وما زالت قائمة مدن تحمل اسمها الفينيقي القديم . ومن الفينيقيين اخذ الاغريق آلهتهم واستمدوا من فلاسفتهم وادبائهم ومشرعهم وعلمائهم ، ويذكر هيرودوت ان الفينيقيين هم الذين اكتشفوا ليبيا عندما طافوا حول افريقيا عام ٦٠٠ ق.م . ويتحدث المؤرخون عن رحلة حانون القرطاجي في غربي افريقية .

ولقد اتجه الرافديون القدماء الى السماء يراقبون الكواكب ويقدرسونها ويستجلون اسرار الكون من خلالها ، وكانت الزيقورات * صوامع يسلكها الناس صعودا على طبقات ، كل طبقة تمثل كوكبا مقدسا يتدرج في الاهمية حتى يصل الى القمة ،

حيث تمثل الاله شمس اي الشمس ، وهنا يقف المتعبدون لتقديس
الاضاحي الى السماء (آنو) وهي اقدم اشارة للعبادة التوجهية
في الوجود ، والتي انتقلت فيما بعد الى الاموريين والهكسوس
والى الكنعانيين والاراميين متمثلة بالاله (ايل) (العلي العظيم)
اله الفيث والخصب القادر على كل شيء وارادته فوق كل ارادة.

٤ - الفن في الجزيرة العربية قبيل الاسلام :

انطلقت الحضارة العربية الاسلامية من الجزيرة العربية التي
لم تكن في بعض اطرافها دونما حضارة قديمة .

ولقد تمتع جنوب الجزيرة بظروف مناخية جيدة وبموقع
جغرافي ساعد الجزيرة على الاتصال بالهند ، تتاجر بحاصلاتها من
التوابل والبخور والطيب وتستورد اللؤلؤ والانسجة والسيوف
والعاج والارقاء ، وعن طريقها تنتقل هذه السلع الى الغرب .

ونحن نعرف اطرافا من الحضارة السبائية في جنوبي الجزيرة
مما رواه الهمداني (٩٤٥ م) ونشوان الحميري (١١٧٧ م) ، ومما
اكتشفه نيبوهر (١٧٧٢) وهاليفي (١٨٧٠ م) وغلازر (١٨٩٤)
من كتابات . وتقع سبا جنوبي نجران في اليمن ويمتد عصرها من
٧٥٠ - ١١٥ ق.م. ولقد استطاع ملوك سبا ان ينشروا سلطانهم
على جنوبي الجزيرة العربية ، بما فيها الدولة المعينية .

ومن اهم آثار سبا ، سد مارب الذي يدل على مستوى
هندسي ومعماري جيد ، ويعطينا فكرة واضحة على مستوى
مشاريع الري . ولقد كان هذا السد يؤدي غرضين ، الاول تخزيني
ويعمل على تصريف المياه من بوابات حسب الحاجة ، والثاني رفع
المياه خلف السد على علو خمسة امتار على الاقل ، حتى يمكن ري
اراضي الوادي المرتفعة ، ولهذا فقد اقيم حائط ضخيم فيه فتحتان
لتصريف المياه يمينا ويسرة ، حيث تخرج ترعة تصل الى حوض
كبير ، يخرج منه اربعة عشر مجرى للمياه في الاتجاهات المختلفة
لري الوادي . ولقد انفجر السد عام ٥٤٢ ق.م كما تبين (لغلازر)

من خلال رقيم من رقم الجنوب التي اكتشفها . ولقد حاكت 'خبار
انفجار السد اساطير مختلفة ولعل راي المسعودي كان اقرب
للحقيقة فلقد عزا ذلك لعوامل الطبيعة ، فلقد عمل الماء في اصول
السد فأضعفه على مر السنين . ويبقى سد مأرب دلالة على مشاريع
الري التي كانت قائمة والتي جعلت من اليمن (العربية السعيدة) ،
ويذكر هيرودوت (ان بلاد العرب كلها كانت تفوح بالعطر والطيوب ،
وهي البلاد الوحيدة التي تنتج المر واللبان والاقاصيا واللادن) .

وروى بلينيوس * قائلا : ، فانت الساي الجميع تروى
بما يتوافر في أرضها من ادغال ذات عطور ومناجم ذهب وافواه
للري ، وهي تنتج العسل والشمع بكثرة ، فلو تحررت هذه الاقطار
تماما علمت انها اغنى بلدان الارض قاطبة بما يتوارد اليها من كنوز
دره الرومان ودولة الفرثيين .

ويذكر الهمداني * ان اليمن كانت بلاد القصور ، مثل الهجر
والقشيب وناعط ، ومن اشهرها قصر (غمدان) في صنعاء . وكان
عشرين طبقة يعلوها سقف من الرخام الشفاف وحوله اربع تماثيل
لاسود ويصفه قائلا :

ومن السحب معصب بعمامة ومن الرخام منق و مؤزر

اما عرب الشمال أي سكان نجد والحجاز فهم اهل بدابة ،
لم يتركوا آثارا الا ما تركه لسانهم شعرا يتحدث عن بطولتهم في
حروبهم وغزواتهم . وان كانت آثارهم قبل الاسلام في (تاروت)
قرب القطيف وفي مدائن صالح وتيماء ، تدل على عراقة
وحضارة .

لقد كان ظهور الاسلام بتلك القوة العربية المفاجئة ،
والتصدي لأكبر قوتين راسختين هما الامبراطورية البيزنطية
والدولة الساسانية من الاحداث الخارقة ، ذلك ان قوة العرب
قفزت خلال بضع سنوات من مجاهل الصحراء والتخلف الى قمة
الطموح العسكري .

أما هجرات الانباط والمناذرة والفساسنة فهي هجرات عربية من الجنوب ، ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد استقر الانباط في البتراء (سلع) وفي مدائن صالح وحوران ، وما زالت آثارهم تدل على حضارة حياتهم . فالعمارات فيها هي منحوتات ضخمة في واجهات الهضاب الصخرية القائمة ، فهي كتلة واحدة تحمل طرازاً متميزاً متأثراً بالطرز البطلمية المصرية والاشورية .

ولقد اعتقب الانباط الفساسنة الذين جعلوا بصرى الشام عاصمة لهم . ومن أشهر آثار الفساسنة القصر الابيض ذو السور المربع والنقوش الجميلة وفيه صور طير وخيل وفهود وسباع . . ويقع هذا القصر في بادية حوران .

أما المناذرة فلقد أنشأوا مدينة الحيرة قرب الفرات وشيدوا فيها قصوراً فخمة تعرف أسماؤها من خلال قصائد الشعراء كالرواء والخورنق والسدير . وهي قصور منيعة ، عدا عن اديرة وكنائس أخرى مثل دير هند الكبرى ، ودير هند الصغرى .

ومنذ ان توسع الاسكندر في بلاد العرب منذ عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، تأثرت الفنون بالطابع الهلنستي ، ولكن الشخصية المحلية نراها واضحة كما في مدينة الحضر في (العراق) وفي فيلكا (الكويت) ، كذلك شأن التأثير الروماني في تدمر وبصري (سورية) وفي صبراته (ليبيا) وفي الجم (تونس) ثم في جرش (الاردن) .

٥ - ظهور الاسلام :

إذا مرت الامة العربية بمراحل حضارية بارزة منذ بداية التاريخ ، وكانت بذلك قدوة راقية لتقدم الانسانية فيما بعد ، فان المرحلة العربية الاسلامية تبقى ذروة لا نظير لها في تاريخ الذروات الحضارية ، كما انها اعطت الدليل من جديد على قدرة البعث في الامة العربية ، هذه القدرة التي تستمدّها من معنى المصير ، وبرهنت على قدرة التجدد . فلقد انطلق الاسلام من بقعة على

الارض العربية كان العرب قد ولوا منها مهاجرين لظروفها المناخية الصعبة ، ولم يبق فيها الا ذوو البداوة الذين آثروا الصبر على الحر والقر والجوع في سبيل البقاء في ارضهم ينتقلون وراء الكلا والفيت . ثم دعا محمد (ص) الى الاسلام ، والى عبادة الله الواحد مبدع الكون وخالق الموجودات ، وقام بتنظيم علاقات الناس مع بعضهم ومع الله ، وفي السنة العاشرة للهجرة مرض الرسول وتوفي في الثامن من حزيران عام ٦٣٢ . ويخلفه من بعده ابو بكر (٦٣٢ - ٦٣٤) ثم عمر (٦٣٤ - ٦٤٤) ومن بعده عثمان (٦٤٤ - ٦٥٦) واخيرا علي (٦٥٦ - ٦٦١) من الخلفاء الراشدين . ثم تقوم الدولة الاموية في دمشق (٦٦١ - ٧٥٠) وتقبها الدولة العباسية في بغداد (٧٥٠ - ١٢٥٨) .

وتوسع الاسلام متخطيا حدود الجزيرة الى بلاد الشام التي فتحها خالد عام ٦٣٥ . وفي نفس الوقت كان سعد يفتح العراق وباقي بلاد الفرس الساسانيين وارمينية ٦٤٠ . ثم تابع غيره الفتوح حتى وصل الى بلاد القفقاس وبلغ ابواب الهند . كذلك كان عمرو ابن العاص يفتح مصر وطرابلس وبرقة في عهد عمر . وكان العرب في فتوحاتهم يهدفون الى تمتين علاقاتهم مع الشعوب المغلوبة ولم يكن هدفهم القضاء على خصومهم ، فلقد كانت تجدهم رسالة انسانية جليلة وهي توسيع نطاق الحضارة تحت راية مثلهم الاعلى في الاسلام .

وفي عهد الخلافة الاموية وصلت الجيوش العربية الى المحيط الاطلسي ، ثم دخلت اسبانية (٧١٢) كما دخلت جنوبي فرنسا .

وفي اوائل القرن الثاني للهجرة اصبح سلطان الاسلام ممتدا من وادي كشمير حتى اسبانيا ، ولقد استفاد العرب من الحضارات التي كانت قائمة على هذه الارض ، ولكن لم تلبث ان تكونت حضارة عربية اسلامية ابتعدت اكثر فاكثر عن أي تأثير ، واخذت طابعا وتقليدا موحدا على الرغم من اختلاف الامصار . واستمرت هذه الوحدة على الرغم من اختلاف العهود والادوار .

٢٢ - تكون الفن الاسلامي وآثاره -

وفي مجال الفن ^{لقد} ترك العرب آثارا خالدة تحمي شخصية واحدة على اختلاف الاقطار العربية والاسلامية ، هي غزيرة وافرة . والفن الاسلامي فن مجرد بعيد عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله في قدرته على الخلق او خشية الانزلاق الى الوثنية . ولم يحرم القرآن الرسم او النحت ولكن الحديث الشريف هو الذي تضمن تعذيب المصورين يوم القيامة . ولقد ازدهر في الفن الاسلامي الرقش * ، وهو صور مرسومة وملونة او منقوشة بآفره ذات اشكال هندسية جابده نابده ، او ذات اشكال توريقية مكررة ، وفي الحالين تحمل معني صوفيا رمزيا للتبتل والعبادة الاسلامية .

وازدهر الى جانب الرقش ، الخط الجميل الذي اخذ اشكالا وانواعا كالكوفي والثلث والفارسي والرقعة والديواني ~~والخطوط~~ وما زال الخط العربي يولد اساليب جديدة مبتكرة .

وابتدا العرب بعد الاسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين في بداية الامر بالتقاليد القائمة في كل من العراق وسورية وهي اساسية في الاولى وبيزنطية في الثانية . ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافيدي نفسه وللفنون التي ظهرت على الارض العربية .

وكان عبد الملك بن مروان قد انشا في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الاقصى . كما اقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق ~~(وهو من أهم معالم الحضارة الإسلامية في الشام)~~ ثم اقام الخلفاء الامويون في اراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا ما زالت آثار بعضها ماثلة حتى اليوم كقصري الحر الغربي والشرقي وقصر عمره وقصر المشتى (الذي نقلت واجهته الى برلين) والمفجر وانحرانة والطوبة واسيس . وفي العهد العباسي فان مسجد سامراء ومسجد أبي دلف يعطيان الدليل على تأثر العمارة العربية بأصولها

الرافدية القديمة ، كذلك شان القصور العباسية كقصر الاخضر والجوسق الخاقاني وقصر بلكوارا وقصر العاشق وكلها في العراق .

أما في مصر فلقد أنشأ الطولونيون مسجدهم عام (٨٧٩) المستوحى من فن سامراء ، كما أنشأ الاغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان ، مسجد سيدي عقبة بن نافع (٨٣٦) الذي تأثر بالعمارة السورية والعراقية والمصرية على السواء . وبعد أن تولى الاغالبة عن تونس أصبحت مقرا لخلفاء الفاطميين الذين انتقلوا منها الى مصر وفيها أنشأوا عام (٩٧٢) مدينة القاهرة والجامع الازهر ثم مسجد الحاكم ومسجد الصالح طلائع والجيش والاقمر . مع المدافن ذات القباب والمدارس ، كما أنشأ الفاطميون سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة .

ومنذ أن نزع عبد الرحمن الاول الى قرطبة عام (٧٥٦) افتتح عصر ازدهار عربي في بلاد الاندلس والمغرب ، تجلى في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث ثم في عهد المرابطين والموحدين . ومن أهم الآثار العربية في بلاد الاندلس المسجد الكبير في قرطبة وكان النواة الاولى لنشأة المدينة ، واستمر توسعه خلال أكثر من قرنين ، ومن مساجد المرابطين مسجد تلمسان (١٠٩٦) وجامع القرويين في فاس . أما الموحدون فلم يبق من آثارهم الا مسجد الكتبية في مراكش أكثر العمارات الاسلامية جمالا والمسجد الكبير في اشبيلية ومسجد حسان في الرباط ولم يبق الا مئذنتاهما .

ومن أشهر الابنية المدنية القصر في اشبيلية والجعفرية في سرقسطة ، ومن القلاع قلعة مريدا وقلعة بني حماد وأشير في المغرب .

وفي عهد الايوبيين والمماليك اقيمت في سورية ومصر المنشآت التي ما زالت قائمة حتى الان مثل بیمارستان نور الدين والمدرسة الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيمرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة . أما العصر العثماني فلم يترك الا القليل من العماثر في البلاد العربية .



الفصل الثاني

تكوّن فنّ التصوير العربي

١ - تكوّن الصورة :

يبدو أحيانا أن الوظيفة الأساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية أو الأدبية ، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة . ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحررا - من هذه الوظيفة مستقلا بذاته ، فاللوحة في مخطوطة شاتها شأن موضوع تصويري على سجادة ، أو جدار بناء أو على آنية ما ، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعا جديدا كما يقول ورنغر (١) ، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات ، كصورة أو كرقش أو كصيفة تصويرية ، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملا تصويريا ، فإنه يتبدى أولا بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعة .

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي ، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة .

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي ، بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها .

إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى ، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي « الله » ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي .

Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.

(١)

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo (١) كلمة « طرح »
للدلالة على عملية التخطيط الاولى هذه ، ونحن نرى انها تعني
مخطط روحي Diagramme spirituel ذلك ان الفنان العربي يحاول
ان يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الازلي .

ان تأمل التصوير العربي مهما كان نوعه ، ومن اي عصر كان ،
يبين لنا ان هذا الفن لم يعتمد في تليفه على أي عنصر من عناصر
المنظور الخطي . فلا وجود لخط افق معين ، ولا تحديد لزاوية
رؤية ، كما لا محل لنقطة هروب ، بل ان كل عنصر من عناصر
صورة ما يقع على خط افق خاص . واذا جاز لنا ان نتحدث عن
اشعة اسقاط ، فاننا في الفن العربي على العكس نرى نقاط اشعاع
تنتشر في انحاء اللوحة كلها ، فكانما الاشياء ذاتها هي مصدر
الرؤية .

٢ - انواع المنظور :

يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي على
المنظور الخطي في التصوير بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور
الطبيعي ، اما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنه
على منظور روحي .

ويبدو المنظور الروحي مطلقا في الرقش العربي ، ففي
التكوينات الهندسية تصبح الاشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما
تنقلب اشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل ، منفصلة
نهائيا عن مدلولها وعن نسبياتها اذ لا مجال فيها الى بداية او نهاية ،
او الى اي - اسقاط او اشعاع . ولكن ثمة اندياح في تكوين هذه
الاشكال المجردة .

على ان مسألة المنظور تبدو اكثر وضوحا في مواضيع
التصوير التشبيهي نظرا لعلاقته بالواقع .

A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman — Paris 1977.

(١)

ومع ان الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الاسلام ، والمتأثرة بالتعاليم الاغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد اهمية القانون العلمي في العمل الفني ، فان الفنان العربي استمر بعد الاسلام محتفظا بطابعه الروحي القديم ، منذ بداية ظهور الفن العربي في الالف الثالث قبل الميلاد . وقد تجلى هذا بطابع رسم الاشخاص والاشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم « المنظور الروحي » .

٣ - المنظور الخطي :

لكي نوضح مفهوم هذا المنظور لا بد ان نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل - ١) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الاغريق . والذي نراه في الاعمال الفنية القديمة ، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الاغريق في ابتكار هذا المنظور ، وفي احكام تنفيذه ، ويذكر من هؤلاء المصورين أبو اللودور (Apollodor) وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios . ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من اشهر علماء الهندسة في العهد الروماني ايضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي ، على ان علماء ومعماري عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة ، هم الذين قدموا لنا اسسا علمية لهذا المنظور ما زالت قائمة حتى اليوم ، استطاعوا بها ان يحددوا نظرية البعد الثالث . وكان الفنانون من امثال برونللسكي (Brunelleschi) وجيوتو (Giotto) والبرتي (Alberti) وآخرون ، رواد المنظور الخطي الذي اصبح من اهم اسس الفن الغربي .

والمنظور الخطي يعتمد على مبدا اساسي هو ان المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره ، هو خط الافق ، وان الاشياء ايا كان موقعها ، ترتبط نقاط سطحها الاول بنقطة هروب تقع على خط الافق وذلك على شكل اشعة متجمعة (١) .

(١) S. Y. Edgerton Jr : La perspective linéaire et l'esprit occidental, Paris, Cultures, Vol. III, No. 3, 1976.

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثيل الاشكال مشابهة
لوضعها في الواقع ، ولكن منظورا اليها من نقطة نظر محدد موقعها
بدقة .

والمنظور الخطي ، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على
الفنان ، بل يصبح هذا القانون اساسا لتقييم نجاح عمله دون
الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد ، كما تم لروبنز Rubens
بعد أن صور لوحته المشهورة « العشاء في كانا » . ان هذا القانون
المسبق كان سيفا مسلطا على حرية الفنان زمنا طويلا ، مما دفع
الفنان المعاصر الى الثورة على هذا العلم بكل عنف (١) .

ولقد كان سيزان Cézanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان
Gauguin من اوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين
بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس * .

اما ماتيس Matisso وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso
وغيرهم ، فلقد اصبحوا اكثر رفضا لمفهوم المنظور الخطي ، بعد ان
زاروا البلاد العربية واتجهوا الى التعمق في اسرار المنظور العربي
الروحي غير العقلي .

٤ - المنظور في الشرق - الهند والصين :

ان المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على ارقى مثال ،
يختلف اختلافا بينا عن المنظور الغربي . ولكن بين هذين المنظورين
هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي
تلقتها الهند عن اوروبا تبعا لنفوذها السياسي والحضاري على
الهند . على ان التأثير الصيني بدأ بوضوح في اليابان حيث تبنى
الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني الى ابعد الحدود .

المنظور الهندي اقترب اذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه
بقي متعلقا بالمنظور الصيني . لقد اخذ من المنظور الغربي خط

(١) انظر كتابنا : اثر العرب في الفن الحديث ، ص ٢٢٨ .

الافق كأساس ، ولكن عوضا أن يحوى هذا الخط نقطة هروب واحدة ، فانه أصبح يحوي عددا من هذه النقاط ، بل أن خط الافق نفسه يتعدد في كثير من الاحيان في المشهد الواحد (١) .

وهكذا فان المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد . كما هو الامر في المنظور الغربي ، بل أن الامر متروك للفنان الذي يظهر الاشكال على هواه ، فتبدو الاشياء بوقت معا مرئية من جوانبها المجابهة والمخفية . (انظر شكلي : ٢ ، ٣) .

ان هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين ، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود وتناسخ الارواح ، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية .

وتتضح هذه المبادئ العقائدية قديمة عند اهل الصين ، وتقوم على اسطورة تزعم أن معبودا اسمه « بان كو » خلق الارض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من انفاسه ، وكان الرعد صوته والارض كانت من لحمه ، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه ، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه . ويبدو من هذا الوصف الاسطوري لاله الصين القديم ، أن الطبيعة هي الاله الحق . ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتابا للقانون (آلدو) واخر للفضيلة (آلدو) ، واطلق على مذهبه اسم (آلدوية) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة .

ثم ظهرت الكونفوشيوسية * عام ٥٠٠ ق.م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن ، على أن ظهور البوذية في الهند وانتقالها الى الصين أكد قدسية الطبيعة من جديد ، إذ أصبحت

(١) J. Auboyer : Les esthétiques de l'Inde et de la Chine. Dans (L'art et l'homme) de R. Huyghe, T. 2 P. 65.

الموضوع الاساسي في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبابي ومجيد ، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الاتقان بالخالق .

ان هذه المبادئ العفائية والتي تقدر الطبيعة . وتجعل الانسان مندمجا بها وجزءا منها ، بل هو جزء من الاله والطبيعة . هذه المبادئ كانت اساس المنظور الصيني المختلف تماما عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون ان تربطه به اية صلة .

ويقوم المنظور الصيني على ان خط الافق لا يقع امام المشاهد بل خلفه (وذلك لان الانسان جزء من الطبيعة كما اوضحناه) ثم ان نقاط الهروب ايضا تتجمع في الابعاد ، وهكذا فان الامر يبدو مختلفا جدا عنه في المنظور الغربي . فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الافق على اللامتناهي .

هـ - المنظور الروحي في الفن العربي :

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية واصبح اساسا يطبق في الرسم والتصوير ومع انه يبقى ناظما لدقه التعبير عن الواقع ، الا ان عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء ، مما ادى الى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون الى تحطيمه ومخالفته ، وكان الانطباعيون من اوائل الذين انهوا سيطرة هذا العلم على الفن . ولا شك ان هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادئ الفنون الشرقية . واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائيا عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الاسلامي الذي يقوم على مبادئ غير رياضية وغير ضوئية ، ولكنها مبادئ روحية تصاعدية . فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الاسلامي ؟ . (شكل - ٤)

اذا عرفنا المنظور البصري بانه العلم الذي يحدد رياضيا اوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث ، انطلاقا من

راوية البصر واعتمادا على خط افقي يحدد مستوى النظر . فاننا بذلك نضع اساسا لتمييز المنظور الروحي الاسلامي ولايسراز خصائصه .

١ - واول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين ان المنظور البصري يقوم على كشف الابعاد المتعاقبة في زاوية البصر ، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الاشياء على مسطح ، او هو يؤول الى رسم شريحة الاشياء والمواضيع ، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الاشياء .

٢ - ولهذا نقول ان مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته .

٣ - لقد اهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه . فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لانه يعني وعاء المضمون الروحي للاشياء . هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الاشياء دون مقدرة الانسان على عكس الفنان الاغريقي او فنان عصر النهضة الذي سعى دائما للتعبير عن الكمال الالهي من خلال الكمال الانساني ، ولذلك لجأ الى الفواعل الرياضية التي تحدد الاصول المطلقة للجمال والواقع الامثل .

٤ - وبعة امر مهم في المنظور الروحاني . هو ان الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله ، لانه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للانسان . وهكذا فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر ضيقة ، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الاشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة ، بين رؤية الله ورؤية الانسان ، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل وناخذ الشمعة كمصدر

ضوئي محدد ، ونحن نعرف انه ليس للشمس زاوية ضوئية على تقيض الشمعة ، ولذلك فان الاشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد ، أما الاشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي اياه .

ولكن المثال يبقى قاصرا ، فاذا كانت اشعة الشمس اسطوانية واشعة الشمعة مخروطية فان للاشعنتين مصدر ضوئي ثابت لا يسقط على الاشياء الا من جانب واحد ، اي ان الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد . اما الرؤية الالهية فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها ، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لانها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لان الله يملأ الوجود . وهكذا فان حزم الرؤية الالهية المسطرة على الاشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد ، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات . ولان الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الاشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله ، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد .

وهذا ما سعى بيكاسو الى تقليده دون نجاح كامل .

٥ - وهنا نقول ، اذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الانسان بل من خلال عين الله ، فان هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه على الناظر ، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن ، وهذا مخالف لاهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة .

٦ - ومع ذلك فان المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر ، فاذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول ابراز الواقع كما تلتقطه عدسة آليّة ، ساعيا لارضاء

عادة الرؤية عند المشاهد ، فانه بذلك انما يصور الاشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد ، اما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلا والطاولة والاطار المعماري والاشخاص) ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني ، فليس ما يهمه الجمال الشئني والموضوعي .

٧ - على ان هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الاسلامي ، وهذا ما الفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية (الايضاحية) الموجودة في المخطوطات . اما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء بذاته ، وهذا ما يسمى بالرقش العربي . وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءا من لوحة منمنمة ، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من ان منمنمة لبهزاد * مثلا ، انما تشمل عددا من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة.

٨ - وهكذا فان المنظر في لوحة مسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث ، من خلال زاوية البصر المحددة .

٩ - ان هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع ، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر ، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني . فيما نرى ان الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة ، وهذه اللحظة سريعة جدا لانها اشبه باللقطة الفوتوغرافية .

١٠ - ان هدف الفنان العربي هو ان يجعل الاشياء مجابهة للناظر من خلال اجمل ما فيها دون ان تشوه قواعد المنظور حقيقتها

وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية ، فإذا كانت الرؤية
الالهية للانسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات
اشعة مستقيمة كاشعة الشمس نظرا لشمولها واطلاقها
فان وصولها الى الاشياء لا تقطعه حواجز صناعية وعلمية كما
هو الامر في علم المنظور ، عندما تقطع اشعة الشمس العدسات
المقعرة او المحدبة او المواشير ، التي تضيق الحزم الضوئية او
تشرها او تحللها ، وهكذا فان الرسوم تبقى اسقاطا للاشياء
وليس انعكاسا .

١١ - ولا بد من الاشارة الى الفرق بين المنظور الروحي العربي
والمنظور الهندي ، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر
للمشهد ، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة
بدون قيود ، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد
خطوط الافق عنده او ضمن تعدد نقاط الهروب على خط
الافق الواحد . ولكنهما مختلفان تماما في جميع الامور التي
يبقى المنظور الهندي مشابها فيها للمنظور الغربي .

١٢ - ويبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الصيني والمنظور الروحي ،
ذلك ان نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الافق الذي
يقع خلف المشاهد لا امامه ، في حين نراها عند العرب متوازية
في الفراغ ولا تتجمع ، او انها تتجمع في بؤرة تقع على خط
الافق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية .

١٣ - اما الظل فقد يكون موجودا في التصوير العربي ولكن ان وجد
فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير
الغربي ، بل ان مصدر النور متغير ، فهو نور الهي وليس نور
الشمس ، وعلى الاقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الامر
في الظل في التصوير الهندي .

١٤ - اذا كان المنظور الخطي يسمى الى ابراز البعد الثالث او العمق
باسلوب رياضي علمي ، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا

البعد تماما بل انطلق وفق مسيرة مختلفة ، فالعين لا تنظر الى الاشياء نظرة محددة ، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيتها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من اهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين او اليد .

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulos في كتابه « جمالية الفن الاسلامي » باثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة .

والواقع ان هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي حسبما شرحناه .

٦ - املاء الفراغ :

يختار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش الى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة ، ولقد فسر اكثر النقاد هذا العمل على ان الدافع فيه هو الفرغ من الفراغ l'horreur du vide والذي يطلق عليه بالالمانية Raumscheu كما يقول وونغر (١) وكما اوضحت يونغ C. - G. Jung ، وهذا الفرغ قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم ، ولكنه عند العرب يبدو متأكدا بنزعة ملحة ، وهي محاربة ابليس التي لا يقابلها بالاهمية الا عبادة الله ذاته ، فحيث يسعى المرء الى مقاومة اغراء ابليس يكون قد ارضى الله واطاعه والعكس بالعكس . ولكي لا يتترك الفنان العربي مجالا في عمله الفني لعبث ابليس وتخريبه فانه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني ، اما باضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي ، او بتفريغ عناصر تجريدية هندسية او نباتية في نقشه العربي .

Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.

(١)

لقد آن الاوان لكي نضع حدا لهذا التفسير الساذج والذي
تبناه اكثر مؤرخي الفن الاسلامي . ولنعد الى نظرية المنظور الروحي
التي عرضناها ، لكي نجد الامر مبررا ضمن نطاق الرؤية التي حددنا
ماهيتها .

ان الاشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة
الى الاشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله ،
هذه الاشعة تنجه الى جميع الاشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق
الوجود ، ولذلك فانها تصطدم بعدد لا حد له من الاشياء التي
يلتقطها الفنان وينقلها الى عمله ، ومهما توسع الفنان في التقاطها ،
فهو عاجز ولا شك عن اكمال واجبه بالتقاطها كلها نظرا لوفرتها في
الوجود . ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء فاشعة الشمس
الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في اعماق السماء، فتظهرها
على صفحة واحدة ، كثيفة لا حد لكثافتها ، ونحن اذا لم نستطع
رؤيتها كلها ، فلذلك لعجز في رؤيتنا ، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة
وجودها .

ان هذه الاشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة
مسطحة ، انما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد ،
فتدخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج ، فعندما لا
ندري مكان المشاهد من هذه الاشياء ، اهو في اقصى البعد عنها او
في ادنى القرب منها ، او هو في اعماقها ، فان المسافات والفراغات
تندم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد ، الذي
تشابكت فيه مصادر الرؤية الى اقصى حد ممكن .

ومرة اخرى يبدو الامر اكثر وضوحا اذا ما لجأنا الى الرقش
العربي الهندسي ، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم
بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق - الله -
بالكون غير المحدود ، وهذه العناصر مفروشة في جميع انحاء رقعة
التصوير ، لا تترك مجالا لثغرة في هذا الوجود الرائع .

٧ - المنظور اللولبي :

لقد اكتشف بابا دوبولو Papadopoulo (١) في المنمنمات * الفارسية ان ثمة خطأ ذا شكل لولبي La Spirale يمر من خلال الاشخاص الذين يؤلفون الموضوع ، ولقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه الا عدد قليل ، ولقد تأكد لديه بعد ذلك ان الفنان الفارسي اراد ان يستعيض عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب ، بمنظور لولبي يوحى على الاقل باختراق البعد الثالث . وأشار ايضا الى ان اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملاً الاعلى) الى الارض حيث الانسان وهو نقطة على هذه الارض ، وقد يكون هذا الراي من ارث الاغريق والافلاطونية خاصة ، ولكن هذا الراي يستقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله ، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية ، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى - مرورا بالدائرة النبوية - ثم بالدائرة المبادهة للوصول الى الروح الصوفية . ولقد تبدى ذلك بالطوفان حول الكعبة ، ودوران المولويه وباكسر الحياة L'eliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل الى المسلمين . (شكل - ٥) .

ان هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية ، ولكنه عندما يريد ان يتحدث عن منمنمات مقامات الحريري ، وبخاصة اعمال الواسطي المحفوظة في باريس (٢) فانه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات اخرى .

صحيح ان بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الاشكال وقد اخذت تكوينات دائرية مثل لوحة « ابو زيد يلقي اشعارا على مجموعة من الشباب » في المقامات (المحفوظة في باريس)

(١) A. Papadopoulo : L'esthetique de l'art musulman - La peinture
6 vol. Paris - Lille 1972

Hariri Schaeffer : Bib. Nat. Paris, No. 5847 fol 32v. (٢)

ولكن ماذا تقول عن باقي اللوحات ، حيث لا نرى فيها اثرا لهذا الخط اللولبي .

تبدو قيمة الكشف الذي اظهره بابا دوبولو في تأكيد الناحية الروحية في الفن ، فالاشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرفناه . فهي موجودة بالنسبة لله ، ولقد اكد على ذلك بهذا الخط الذي يبتدىء من السماء وينتهي الى الارض ، بحركة دائرية مستمرة . وفي التصوير وفي المنمنمات العربية ترى ذلك اكثر ارتباطا عندما ينتظم في خط مستقيم او عندما تتداخل مع خلفياتها ، وقد خرجت كلها عن خصائصها الواقعية ، لكي تشكل عالما مستقلا لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد ، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة الى خالقه ، سابع في سحر القدرة الالهية على الخلق والتكوين .

من هنا يبدو التصوير العربي والى حد بعيد عملا حدسيا صرفا يشترك في تصوره ، العقل ممتزجا بالعاطفة ، دون ان يتباح لواحد منهما ان يستقل في انفعاله ، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة ، كما هو الامر في الغرب ، او لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء الى الوهم والهديان وحلم اليقظة ، كما هو الامر في الفن الحديث السريالي .

فالفن العربي ليس فنا واقعيا ، وليس فنا « فوق الواقع » "Metaphysique" وليس هو فن ما بعد الواقع "Surrealiste" . بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب تفسير برغسون (١) وكروتشه Croce (٢) اللذان تحدثا عن الحدس Instuition كآلية أساسية لبناء العمل الفني . ونحن نعتقد ان المثال الصحيح الذي يمكن ان يقيم عليه اصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي .

(١) انظر الترجمة العربية بقلم سامي الدروبي لكتاب التطور الخالق
H. Bergson : L'evolution creatrice

(٢) انظر الترجمة العربية بقلم نزيه الحكيم لكتاب علم الجمال
B. Croce : L'Esthetique

الفصل الثالث

الملاحح الأولى للتصوير العربي والنحت

١ - الفن - الامة - الحضارة :

ليست الجمالية العربية وليدة التعاليم الدينية الاسلامية ، بل انهما وليدا مواقف فكرية قديمة عاشها العرب منذ بداية التاريخ ، فالتوحيد كان نتيجة حتمية لذلك التأمل الدائم الذي كان يمارسه اسلافنا الرافديون ، عندما كانت السماء الصافية اكثر ايام السنة تجذبهم اليها ، فيرقبون الكواكب والنجوم ويستطلعون المستقبل والفاوض ، ويتعرفون على الانواء والاجواء . وكانت السماء بما فيها من كواكب موئلهم لطلب الفيث ... وما كان المطر رمزا ، وما كانت الارض ومن عليها الالهة السماء التي يخيم على عرشها « آنو » وهو رب فوق الكواكب والنجوم ، وهو العلي العظيم الذي باركه الانسان ، فعبدته منذ الالف الثالث قبل الميلاد .

هذا العالم السماوي كان صبوة الانسان ولم يكن العالم الارضي الا عرضا زائلا ، تاکد ذلك دائما في جميع تعاليم الاديان السماوية .

ويجب ان يكون واضحا ، ان الاسلام كان في جانب منه حركة بعث لبعض القيم والافكار والعقائد التي تعاقبت على الارض العربية ، وعاشها الناس وتمثلها الانسان في حياته . والفن وسيلة مكثفة ومطلقة للتعبير عن جوهر هذه الافكار والعقائد ، بل هو فلسفة الحياة المجسدة في صيغ متنوعة ، بعضها نسبي وبعضها مطلق ، ولكن النسبي يرتبط بالحدث والموضوع ويتحدد به ، اما المطلق فانه يرتبط بروح الامة وبروح حضارة هذه الامة على مر العصور .

الفن العربي اذن مرتبط بالامة العربية وبدايته مرتبط بـ
بدايتها ، وتطوره العضوي مرتبط بتطور هذه الامة العضوي في
جميع مراحلها ، الطفولة والشباب والكهولة ، وفي جميع منازعها
المادية والروحية ، وفي جميع حالات القوة او الضعف ، الازدهار
او الانحطاط ، الاشعاع او الانعكاس ..

ويصح ان نقول هنا ان تاريخ الفن هو تاريخ الانسان ، وهو
تاريخ روح حضارة هذا الانسان .

لقد قام الاسلام على افكار سماوية وروحانية ، اوضحها
ووضع لها موازين واحكام ، فكان بلك عماد النشاط الانساني
على طول الرقعة التي امتد عليها الاسلام ، ناقلا معه سمات حضارة
راسخة هي الحضارة العربية التي اوضحها الاسلام وعمق جذورها
واغناها .

والفن وهو الاكثر عمقا وشمولا لمفهوم الحضارة ، اصبح
اكثر وضوحا وغنى بعد الاسلام ، واصبح اكثر ارتباطا بشخصية
العرب الروحية .

ومن خلال جولة واسعة يمكن ان نقوم بها عبر آثار الفن
العربي بعد الاسلام ، نستطيع تحليل عناصر الاصاله في هذا الفن ،
ومظاهر الفنى التي تحققت بفعل تلاقح العبقريات على الارض
العربية ، وبفعل ازدهار الحياة الثقافية والاقتصادية .

٢ - الفسيفساء ، في قبة الصخرة والجامع الاموي بدمشق وقصر المفجر :

الاعمال التصويرية التي ظهرت في بداية الاسلام نوعان ،
اعمال جدارية واعمال مخطوطة ، اما الاعمال الجدارية فهي رسوم
واقعية تشبيهية او تجريدية ، ومن اقدمها رسوم قبة الصخرة
في القدس الشريف التي انشئت في عهد عبد الملك بن مروان وتمت
في عهد ابنه الوليد .

ان ابرز ما في هذه الرسوم انها صنعت من احجار الفسيفساء،
وانها ذات هدف جميلي وموضوعها التعبير عن اقصى حالات
السعادة .

ليس هنا مكان الحديث عن صناعة هذا الفن وصناعة
الفسيفساء ، فلقد تأكد انها فن محلي وصناعة محلية (١) . ثم
ان موضوعها لم يكن التعبير عن معراج الرسول ، بل هي تحكي
قصة مغامرة (٢) . (شكل - ٦)

ان ما يهمنا من هذه الصور ما يلي :

١ - بداية المحاولة لإنشاء فن الرقش العربي ، وبدا ذلك في
الاطارات المتعاقبة والمتنوعة التي حددت مواضيع هذه الصور ولقد
بدت فيها النجمة الثمانية وهي من الرموز الهامة التي استعادها
الفنان المسلم من اسلافه .

٢ - ان المواضيع الاساسية هي عناصر نباتية مختلفة تصدر عن
اناء تخيلي ، ولقد خرجت هذه العناصر النباتية والوانها
عن صفتها الواقعية ودخلت عالما اكثر اطلاقا ، فهي لم تصل
بعد الى حدود الرقش المجرد ، ولكن انتماءها للواقع اصبح
ضعيفا . بل ان الوانها لم تعد مقصودة لذاتها ، بل اصبحت
اطارا ذا هيكل جميل متناظر وجذاب ، وامتلات مساحته
بتخطيطات زخرفية ذات السوان رائعة التناسق .

٣ - على الرغم من ارتباط عناصر هذه الرسوم ببعض التقاليد
الكلاسية التي كانت سارية في بلاد الشام ، فان ثمة انفصالا
اصبح واضحا عن هذه التقاليد ، مما يشكل اساسا لمفهوم
اصيل في الفن العربي تمثل في محاولة الغاء مفهوم المنظور

(١) M. Van Berchem : The Mosaic of the Dome ... etc., in Cres-
well, E.M.A. Vol. 1

O. Grabar : Formation of Islamic art (٢)

والتحجيم ، الا ان هذا الالغاء لم يصل الى حدوده القصوى
بعد ، ذلك ان ثمة ايعاء بحجم الاواني يتمثل في ابراز فتحها
هذه الاواني تبعا لقواعد المنظور . كما ان الفنان سعى الى
تظليل العناصر النباتية ، تظليلا هادئا نمطيا .

اما فسيفساء الجامع الاموي الكبير في دمشق الذي انشاه
الوليد بن عبد الملك (شكل - ٧) فيمتاز عن جميع الاعمال
التصويرية الجدارية الاخرى بموضوعاته واسلوب الفن فيه
اما موضوعاته فهي قصور ومنشآت وجسور وابراج واروقة
محاطة بالاشجار ويقع اغلبها على حواف الانهار والبرك ، ولا يوجد
بين هذه المواضيع محل لاشخاص او حيوانات ، ومما لا شك فيه
ان الفنانين تحاشوا ذلك نظرا لان هذه الرسوم تزين مكانا مقدسا
يمارس الناس فيه العبادة ، فلا يجوز ابراز وجوه ترتفع الى مكانة
القدسية ، وتذكر بايام الجاهلية وعبادة الاوثان . ولقد اختلف في
تفسير هذه المواضيع ، راي يعتقد ان هذه الصور تمثل دمشق
ونهر بردى ، وبعض يرى انها تمثل مدينة الله . اما المؤرخ
الجغرافي المقدسي ٩٨٥ م فيقول انها صورة العالم « ومن
العسير ان تكون هناك شجرة او مدينة لم تصور على تلك الجدران » ،
ويرى ايتنهاوزن (١) انها تعبير عن قوة الاسلام وشموله اكبر
رقعة من العالم وان تعاليم الاسلام ادت الى ظهور العصر الذهبي
والفردوس على الارض ، ويرى غرابار في كتابه « تكوين الفن
الاسلامي » ، « ان هذه الصور تعبير عن الجنة التي وعد الله
بها المؤمنين الاتقياء ، والتي تهفو لها قلوب العرب الظامئة الى
فردوس الحياة » .

اما اسلوب الفن فهو بعيد عن الساسانية بل فيه مسحة
سورية محلية ، ولكن اهم ما فيه نجمله بالنقاط التالية :

(١) ايتنهاوزن . عن التصوير عند العرب الترجمة العربية ص ٢٨ - ٢٩ .

١ - تبدو الالوان الفسيفسائية قريبة بالوان فسيفساء قبسة الصخرة في القدس . ويهيمن اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما يعطي اللوحة طابع الفنى .

٢ - يشترك في الصور ثلاثة انواع من المنظور ، المنظور الخطي الذي يبدو في حالته البدائية ، بل انه يشبه المنظور الهندي على الرغم من انه سابق لوجوده ، ثم نرى بعض المواضيع تقوم على المنظور الصيني الذي يجعل نقطة النظر خلف الناظر فيشعر الانسان انه مندمج بالمشهد محاط به . ، ثم المنظور الروحاني الاسلامي الذي يبدو في كثير من المواضيع التي اخذت طابع الزخرفة .

٣ - يبدو التظليل نمطيا بوضوح ، وتنقلب درجات النور الى خطوط من الالوان المتتابعة .

٤ - تأخذ سطوح المنشآت المعمارية شكلا « سنميا » مجنحا مما يشابه تماما العمارة الصينية اليابانية . وهذا دليل على تأثير فنون شرقي آسيا التي وصلت باستمرار الى هذه المنطقة مع تجار الحرير الذين ينطلقون من الصين .

٥ - يتضح تشابه قوي في تكوين اوراق الشجر مع التكوين الذي عثر عليه في لوحة حمام قصر المفجر ، فالاوراق تتدرج الوانها بصورة علمية للتعبير عن الظل والنور ، القرب والبعد . مما يؤكد الطابع المحلي لاسلوب هذا التصوير . (شكلا ٨ ، ٩)

واذا تابعنا الحديث عن التصوير الفسيفسائي ، فلا بد من ان تكون شجرة التفاح التي تزين ارض حنية في حمام قصر المفجر (اريحا - فلسطين) من اهم الالواح التي تثير مشكلة فنية خاصة هي وتوابعها اللوحة الزخرفية التجريدية الدائرية .

ان صورة الشجرة واقعية لاسلوب ، ولقد تفنن صانعها في التعبير عن المنظور الهوائي فبدت الاوراق ذات ابعاد في الفراغ

تجلت بتأثير حسن ترتيب الالوان وتركيز تضادها . ويبدو التحجيم دقيقا في تكوين الاسد والغزلان الثلاثة في اسفل الشجرة . فلقد كان التظليل شديد الوضوح مفيدا في التعبير عن التشريح والحركات .

على ان البساط الفسيفسائي الذي يغطي ارض قاعة الاستقبال في حمام القصر يعتبر رائعة لا مثيل لها في فن التصوير التجريدي ، بل هي تدخل في صميم الفن البصري * وهي مؤلفة من حصيرة طولانية مؤلفة من بلاطات فسيفسائية مربعة ومتشابهة وفي منتصفها دائرة فيها تخطيطات ملونة اشعاعية محاطة بصفيرة ذات تظليلات واقعية . ونحن لا نستطيع تحديد مصدر لهذا النوع من التصوير ، كما اننا لا نرى مثيلا له فيما بعد بين آثار التصوير العربي .

٢- التصوير الترابي في قصر الحير الغربي

التصوير الترابي (فريسك) يبدو اسهل تناولا ولقد استمض به عن الفسيفساء لقلة تكاليفه وسرعة انجازه . ويبدو بوضوح ان التصوير الترابي كان بديلا للفسيفساء في الاعمال الموجودة في قصر الحير الغربي والتي كانت تغطي ارض القصر ومنعطفات الادراج . (شكلا ١٠ ، ١١) .

التصوير في هذا القصر واقعي ولكن بأسلوب محلي ، فلا محل فيه للتحجيم ولا للمنظور ولا للتشريح ، بل هي خطوط محيطية ومساحات من الالوان تبدو فيها محاولات للتظليل . ومما لا شك فيه ان هذه الرسوم لم تأخذ بعد الطابع النهائي للفن العربي الاسلامي . وانما هي حافظت على طابعها المحلي المتأثر قليلا بتعاليم الكلاسية . ويبدو ذلك واضحا ليس في الاسلوب فقط بل في الموضوع الذي يمثل (جيا) الهة الارض الوثنية عند الافريق . اما باقي الموضوعات فهي محلية ، ولكن العربي المسلم اختار ما يستهويه وهو الفروسية والموسيقى والطراد .

ويجب أن تعتبر هذه الطريقة من التصوير مرحلة متقدمة من مراحل التحرر من التأثير الكلاسي . هذا التأثير الذي نراه أكثر وضوحاً في حمام قصر عمره الذي تبدو فيه صورة المرأة العارية الموجودة على الجدار الجنوبي لقاعة خلع الملابس في الحمام فالشكل واقعي يمثل امرأة ممثلة الجسم كما يهوى العربي ، ولقد بدت تفاصيل جسمها بدقة من خلال عمليات التظليل المحكمة .

٤ - المنمنمات والترقيين :

نستطيع استجلاء جمالية الفن العربي بصورة واضحة من خلال المنمنمات أو الصور الإيضاحية التي بقيت من المخطوطات العربية والمحفوفة في المتاحف العالمية . ذلك أن الفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق يبقى أكثر دقة في التعبير عن مفهومه للتصوير ، ثم أن مهنة التصوير ترتبط بمهنة الكتابة ، وهكذا يلتحم عنصران هامين من عناصر التصوير العربي هما الخط والصورة ، سواء أكانت هذه الصورة مشبهة أو مجردة . (شكل - ١٢) .

ففي الصور الباقية من مخطوط كتاب الأغاني والمحفوظ في مكتبة « ملت كتب خانة سي » في اسطنبول . وهي صور ترجع إلى عام ١٢٢٨ م من صنع مصور من الموصل ، نلاحظ في صورة الحاكم المتوج ما يلي :

١ - التأثير الصيني الواضح في ملامح الوجوه . وهذا تقليد مستوحى من فنون الصين الواردة عن طريق تجارة الحرير المار بمدينة الموصل ، ولقد أصبح هذا التقليد أساسياً لدى المصورين الذين تعلموا مبادئ الفن بصورة تلقائية معتمدين على ثقافتهم المحصورة بما يأتيهم من صور صينية مرسومة على الأواني والأقمشة . أو من رسوم بيزنطية تقليدية مما يبرر وجود الهالات حول رؤوس الهيئات المرسومة دون أن يفيد ذلك في أضفاء قدسية على الوجوه .

٢ - ان شكل الوجود ، بل الازياء ايضا . اذا كان مأخوذا عن اشكال صينية فان الاسر الجمالية العربية تبدو اكبر وضوحا في هذه اللوحة .

٣ - يبدو المنظور الروحي واضحا في هذه الصورة من خلال الجلسات التي تخرج نهائيا عن مفهوم العمق والتصغير . raccourcie

٤ - وضعت الوجود المحيطة بالحاكم بعضها فوق بعض دون ان يكون هنا ما يشير الى اي مفهوم للمنظور المكاني الغربي . فالوجود بنفس الحجم وبقوة لونية واحدة .

٥ - تدخل الرقش العربي في اكثر المساحات . وخاصة المساحات التي تؤلف الملابس . وهو رقش لين ملون بالذهبي وبنفس لون الخلفية مما ربط عناصر اللوحة بالخلفية ربطا عضويا . ودعم مبدأ التسطيع وجعل الهيئات كلها اكثر تنافيه ورقة .

٦ - لقد قام المصور بأعمال زحرفية متميزة عن اللون الازرق الذي يؤلف ثوب الحاكم والهالة المحيطة براسه . وتبدو هذه الزخارف اشبه بالكتابة العربية المحرفة Psodo arabe . والواقع انه اراد ان يعبر عن تجاعيد هذا الثوب الحريري اللامع فقام برسم جملة هذه الخطوط المتداخلة الجميلة التي توضح مدى ارتباط الصور بدوره كخطاط مذهب . كما توضح كيف يمكن للخط ان ينقلب الى صيغ فنية . تبدو هنا في مرحلتها المجردة وقبل ان تصبح غلطا يحتذى ويتكرر .

وتبدو ملامح الجمالية والتقنية الفنية العربية بشكل اخر في صور انجزت في سورية وفي زمن معاصر لصور كتاب الاغاني . وهي صور مخطوط (مختار الحكم ومحاسن الكلم) ويتضمن مواضيع فلسفية وتاريخية وطبية تحكي قصة حياة حكماء الاغريق واقوالهم مثل ، هوميروس وصولون وسفراط وارسطو وفيثاغورس وغيرهم .

وفي بعض صورده المحفوظة في مكتبة (طوب قابو سراي)
في اسطنبول نرى واحدة تمثل صولون مبشرا بأرائه . وأمامه جمع
من ثلاثة اشخاص يسمعون بانجذاب واضح . وثمة صورة أخرى
تمثل سقراط على مرتفع من الارض بهيئة المفكر المجادل ، وأمامه
رجلان يحدثانه ، ونلاحظ في هاتين الصورتين ما يلي :

- ١ - تضمنت الوجود بعض التظليل وخاصة في لوحة صولون .
- ٢ - طيات الملابس تنتسب الى الاسلوب المتبع في فن المنطقة وخاصة
الفن الايقوني * . ولكن هذه الطيات بدت أحيانا بشكل رقش
مجرد ، توضح ذلك في ثوب سقراط .
- ٣ - تجلت في هاتين اللوحتين الزخرفة الرقشية بجميع أشكالها .
فهي هندسية تحاكي الرقش المعروف والمألوف على البلاطات
والخشبيات ونراها على اثواب المتحدثين مع سقراط وعلى
أرائك صولون ، وهي نباتية لينة كما في ثوب أحد المستمعين
لصولون أو هي مرقشة كما في ثوب صولون نفسه .
- ٤ - تبدو الألوان في هذه اللوحات أكثر وفرة وغنى ، بل ان المصور
قد استعمل فيها درجات لونية مناسبة تزيد هذا التلوين
غنى .
- ٥ - ان الرقش بأنواعه والذي يبدو جبهيا لا محل لتصور بعد
ثالث فيه ، ثم ان تكوين الأرائك والنباتات وهو تكوين جبهي
أيضا ، تم جلسته سقراط على الصخرة ، كل ذلك يبدو
خاضعا الى مفهوم المنظور الروحي ، بعيدا جدا عن مفاهيم
المنظور الخطي . ولا بد هنا من الوقوف طويلا عند الصور
التي تزين مقامات الحريري .

٥ - الواسطي في مقامات الحريري :

ان الحديث عن رسام عربي يستدعي . عند البعض .
السؤال عن وجود فن رسم تمثيلي ومن المؤكد ان هذا السؤال

قد وجد جوابه منذ زمن طويل ، ولم يعد القول بتحريم التصوير عند المسلمين مقبولا ، وخاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الأثرية أعمالا فنية تصويرية تمت بأمر الخلفاء أنفسهم ، دون خوف أو حرج . وها نحن نرى في سورية، ومنذ زمن الأمويين قصورا حافلة بالصور والرسوم مثل قصر الحير وقصر عمره ، كما أننا أصبحنا نرى في عراق العباسيين كثيرا من الشواهد التصويرية ولعل أوضحها ما عثر عليه هرتسفيلد Hertzfeld الألماني من آثار سامراء ، فقد كشف بين دفائن أطلالها على آثار المسجد الجامع الذي بناه المتوكل ، حيث شوهد في بقايا الدور غرف وإبهاء زينت جدرانها بتصاوير مشرقية بين بارزة وغائرة في الجص أو صور ملونة للآدميين وغيرهم ، بديعة المثال حافظة لجدها على عبر الزمان . (شكلا - ١٣ ، ١٤) .

على أن بغداد وقد استمرت زمنا طويلا عاصمة للإسلام ، كانت قد تركت أثرا ضخما من التصوير ، توضح أهمه فيما بين القرن السادس والثامن الهجري الثاني عشر والثالث عشر الميلادي . في رسوم المخطوطات التي يأتي في مقدمتها العمل الفذ الذي أتمه بابداع (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) في مخطوط مقامات الحريري . وهذا المخطوط محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم (٥٨٤٧) عربي تضم هذه المجموعة (٩٤) صورة في (٩٩) صفحة بقياس ٣٧ سم x ٢٨ سم .

وتؤلف مقامات الحريري مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص ، وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب وهي تحكي قصة أبي زيد السروجي وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال ، يفشى الجموع ليقوم فيها خطيبا أو واعظا ، أو لينتشر بينها متنادرا أو متخاصما أو مستجديا ، ويهوى التخفي تسترا من

الخصوم وسعيها في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في
الناس . (١)

ولقد قام الواسطي بتصوير احد هذه المخطوطات بأسلوب
رشيق بسيط ، كشف عن مفهوم جمالي أصيل ، وعبر عن ملامح
الحياة والبيئة ، فكانت رسومه مصدر دراسة لاصول فن التصوير
البغدادي ، وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفولكلورية
والتاريخية .

وهناك نسخ أخرى لمخطوط الواسطي يعتقد غرابار Grabar
انها تصل الى العشرة عددا ، وانها صورت من قبل فنانين عراقيين
من بغداد او ديار بكر او الموصل .

ولقد توسعت معرفتنا عن فن التصوير البغدادي ، في تلك
الحقبة من الزمن ، بعد أن عثر على مخطوطات مصورة أخرى من
أهمها مخطوط (كليلة ودمنة) وهو من أقدم النصوص التي
زينت برسوم الحيوان والطبيعة ، وهو محفوظ أيضا في المكتبة
الوطنية في باريس ويرجع الى عام ١٢٣٠ م ويشتمل على (٩٨)
صورة . ثم مخطوط (الاغاني) و (الترياق) وغيرهما .

على ان مقامات الحريري التي صورها الواسطي تبقى من
أهم هذه المخطوطات ، لما فيها من صور بديعة جمعت خصائص فن
التصوير البغدادي على اكمل وجه .

ويطلق على المقامات التي صورها الواسطي اسم حريري
شيفر Hariri Schaeffer وذلك نسبة الى مالكتها الاصلي الذي
أهداها الى المكتبة الوطنية في باريس وهي مؤلفة من (١٦٥) ورقة
وفي كل ورقة (١٥) سطرا كتبت بمداد أسود يميل الى الحمرة ،
وبالخط النسخي الجميل المنقط والمشكل .

(١) انظر د. عيسى سلمان - الواسطي - بغداد ١٩٧٢ . منشورات وزارة
الاعلام .

ولقد ذكر الواسطي أنه هو الذي كتبها وصورها وحدد تاريخ ذلك ولم يحدد مكانه ، فلقد كتب في آخر صفحة من المخطوط

« فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه ، يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كرر بها الواسطي بخطه ، وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة ، حامدا الله تعالى ... الخ »

ولقد استقر الرأي أن الواسطي كتب وصور المقامات في بغداد نفسها وليس في واسط مسقط رأسه والتي تقع قرب الكوفة .

ولقد انفق الواسطي في انجاز هذه المقامات جهدا واضحا ، وبرهن على براعة في التخطيط والتذهيب وترتيب الصفحات وتنسيق الهوامش وتزيين العناوين ، كما نجح في اختيار المواضيع الأكثر أهمية لرسومه ، وفي تكوين الموضوع ضمن حدود المكان المخصص وضمن حدود التمثيل الضروري للنص ، حتى باتت الصور أو المنمنمات التي رسمها أكثر بلاغة وإيضاحا من النص نفسه .

وتتألف المقامات الحريرية من خمسين مقامة ، ويقال أن الحريري نسخ منها ما يزيد عن خمسمائة نسخة . وقد زينت بأربع وتسعين صورة ملونة بعضها رسم على صفحتين ، ولم يتقيد الواسطي في عدد ما يحلي به المقامة من المنمنمات ، فقد وضع بعضها بصورة واحدة أو بصورتين ، وبعضها بثلاث صور ، وبعض المقامات بقيت بدون صورة .

ولقد اعتنى الواسطي بتصوير مشاهد اللهو والشراب وأتقن تصوير الحانات ، وخاصة حانة في مدينة عانة أوضح فيها جو المرح وتفاصيل الحانة من معصرة للخمر ودنان ومفن وسقاة ، وذلك وفقا لما ورد في المقامة .

كما اعتنى الواسطي في تصوير مجالس القضاة والولاة ومن اهمها الصورة الكبيرة الممتدة على صفحتين وفيها اظهر الواسطي المدعويين في غرفتين يشغل الاولى منها السروجي وقد جلس جلسة الامراء واحيط راسه بهالة ، وظهر الشبان على جانبيه . وثمة لوحة اخرى تمثل ابا زيد السروجي يشكو ابنه امام قاضي صعدة . واخرى امام قاضي تبريز مع ثلاث نسوة وثالثة امام قاضي المعرة .

ولقد اتقن الواسطي رسم العماثر ، فكان ما رسمه وثيقة لطرز العمارة التي كانت شائعة في اطراف العالم الاسلامي ، فلقد ميز فيها الاسلوب الشرقي عن المغربي كما ابدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الاسلامية ، وقد ابرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميز القصور عن البيوت ، ومثل المدارس والكتاتيب والخانات التجارية .

واهتم الواسطي بتصوير الاشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والامير والفقير ، وحاول أن يعطي ملامح ثابتة لابطال المقامات ، كما اهتم بتصوير الجموع البشرية واولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول ، كما استطاع تصوير الحياة في المدن وتميزها عن الحياة في القرى وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية .

ولم يقتصر عمل الواسطي على التصوير والتخطيط بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب وقد برع في رسم الزخارف الهندسية مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية والحيوانية .

اما الزخارف الكتابية فلقد شملت الكتابة الكوفية البسيطة والمورقة والمزهرة المحفورة على ارضية من الزخارف النباتية .

ولقد جعل الواسطي وقفات الجمل بشكل وردة مذهبة سداسية الفصوص . على أنه لا بد من الإشارة الى أن المقامات

التي رسمها الواسطي قد أصابها بعض التلف فقد نفقت بعض أصباغها وضاعت معالم بعض الوجوه والزخارف .

وإذا أردنا أن نختار من الواح هذا المخطوط ، فإن اللوح الثامن الذي يمثل الابتهاج برؤية هلال شوال والذي يزين المقامة السابعة البرقيدية ، يعتبر من روائع الواسطي فالصورة في اللون قوية البناء متناغمة الألوان واضحة التعبير ، ولكن ما يهملنا هنا هو الطابع العربي المتميز والمتمثل بالجبهية في تصوير الرايات والوجوه وفي غياب البعد الثالث عند تصوير قوائم الخيل والحمير . ويبدو ذلك واضحا أيضا في لوحة الجمال .

ويبدو مفهوم المنظور الروحي أكثر وضوحا في لوحة المقامة ٤٣ الشتوية التي تمثل الحارث والسروجي يسألان غلاما وخلفهم مشهد قرية يطل من أبوابها أناس يتساءلون .

ولقد أصبحت أعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري شاهدا على تقدم الفن في العصر العباسي ، مما أعطى سمة متميزة لمدرسة فنية أطلق عليها اسم مدرسة بغداد . وتعتبر هذه الرسوم بنظر المؤرخين الفنيين بأنها أكمل الأمثلة الموجودة من منمنمات مدرسة بغداد (١) ، كما يتحدث كونل عن القرة الإبداعية الهائلة في اللون كما في الموضوع وتصل الى قمة الحركة وترجم الأحداث والعواطف بصورة معبرة (١) .

٦ - النحت في الفن العربي الاسلامي :

ان مشكلة فن النحت تفوق تعقيدا مشكلة التصوير ، ذلك لان النحت كان اقرب الى صناعة الاصنام ولذلك فانه كان من الاعمال التي تدخل في نطاق التحريم . ولكن ، ومع ذلك ، فان

(١) P. Blochet : Les Enluminures des Manuscrits Orientaux p. 57.

(٢) E. Kuhnel : Die Bagdader Malerschule, in Pentheon, XXIII p. 205.

لخلفاء الامويين الاوائل لم يابھوا ابدا الى خطورة النحت وهكذا
حفلت قصورهم بالتمائيل ، وبخاصة قصر الحير الغربي في بادية
لشام وقصر خربة المفجر قرب اريحا في الاردن وكلاهما بناهما
هشام بن عبد الملك . ثم قصر المشتى الذي حفلت واجهته بالنحت
المجرد ، والمشبه .

وقبل ان نستعرض هذه الاثار النحتية التي ما زال بعضها
باقيا حتى الان ، لا بد من الاشارة الى ان هذه الاعمال كانت في
الواقع من آثار الثقافة الهلنستية البيزنطية التي كانت سائدة في
بلاد الشام ، عدا ان هذه الاعمال كانت من صنع سكان البلاد
الاصلين الذين دخلوا الاسلام او الذين استمروا على دينهم .

يمتاز قصر الحير الغربي باحتوائه على نوعين من النحت ،
النحت الزخرفي وهو عبارة عن اشكال نباتية محولة او هندسية
مجردة مصنوعة من الجص البارز (في الواجهة) او من الجص
المفرغ (في النوافذ) ، وهذا النوع من الزخرفة هو بداية الرقش
العربي * Arabesque على الرغم من استيحائه من عناصر
ساسانية ورومانية .

والنوع الثاني من النحت هو النحت التشبيهي الذي حفل به
القصر ، والذي يشابه في أسلوبه وطريقة تنفيذه النحت الذي عثر
عليه في قصر المفجر قرب اريحا . ونستطيع القول منذ الان ان
وحدة أسلوب النحت في هذين القصرين واضحة جدا .

ومن اهم اللقى النحتية التشبيهية التي عثر عليها واعيد
ترميمها ، تمثال شخص يمكن ان يكون الخليفة هشام ، يؤكد ذلك
مقارنته مع تمثال مشابه وجد في قصر المفجر ويعتقد ان مكان هذا
التمثال هو الجبهة الخارجية فوق الباب مباشرة . (شكل - ١٥)

وفي اعلى الواجهة صف من التماثيل النصفية عشر على
ثلاثة منها تمثل نسوة عاريات ، وفي مكان اخر ثلاثة قطع منحوتة
لمثل ثلاثة خراف وحيوانات اخرى تميز من بينها فهود .

وفي طرف القوس العلوي الايمن أعيد تركيب تماثيل احدها رجل مضجع وتجلس الى جانبه امرأة في وضع يشبه أوضاع التماثيل التدمرية الجنائزية ، وثمة تماثيل أخرى يعتقد انها كلفها موجودة في جدار رواق الطابق الثاني من الواجهة الداخلية الشرقية ، ولقد أعيد تركيب ما عثر عليه ، من ذلك تماثيل بارز لفارس متجه الى اليمين فقد رأسه وبقي معطف الفارس وكنانته وكان هذا التمثال ملونا ، ومنها تماثيل رجل جالس على عرش قائمته محزرتان ويضع قدميه على كرسي صغير ، ولم يبق من هذا الرجل الا نصفه السفلي ، وهو ملون أيضا ، ثم تماثيل نسر باسط جناحيه بارياش منتظمة افقية . وثمة تماثيل أخرى كتماثيل امرأة في وضع متحرك ذات ثوب شفاف ملتصق على جسمها المكتنز . وتماثيل امرأة عارية الصدر رأسها مفقود . وجذع تماثيل لامرأة عارية الصدر ونصف تماثيل رجل .. وغير ذلك .

ان أسلوب فن النحت شأن أسلوب فن التصوير يعطينا فكرة واضحة عن مبادئ الفن العربي التي ظهرت دائما في عهود سابقة للإسلام على الأرض العربية ، وهي تميل دائما الى التحوير والارتباط برؤية ذاتية ولكن بنوع من النمطية ، واستمرت هذه الخصائص في الفن الاسلامي الذي جنح نحو التجريد ، ليس لمنع واضح ولكن لطبع متأصل (١) .

وأروع ما في غرفة الاستقبال في حمام قصر المفجر المفقش بالنحت الجصي ، ثم القبة التي تعلو القسم المربع وهي قبة عالية فيها رسوم على هيئة جياذ طائفة ، وفوقها افريز مؤلف من صور نافرة مدهونة تمثل طيور الحجل . وفي عنق القبة نوافذ ذات زجاج معشق ملون . وتزدان القبة بمنحوتات بدیعة مؤلفة من ست أوراق ، منها ست رؤوس لرجال ونسوة ملونة وراء اغصان الكرمة ، واكثر هذه الشواهد النحتية الجصية نقل الى المتحف

(١) انظر دراستنا في هذا الموضوع في كتابنا — الفن والقومية

الفلسطيني في القدس مع منحوتات حجرية ، من أهمها تماثيل لرجال ونساء كاملة أو نصفية كان بعضها موجودا في المدخل المسقوف بقبة تعتمد على دعائم الاقواس الجانبية ، وعلى دعائم هذه الاقواس كانت تقوم تماثيل لاشخاص ذكور يحملون رباطا من اوراق الخرشوف ، فوق صف من الخراف الجائمة مع امتداد الدائرة (١) ويتلف عنق القبة من اثني عشر تجويفا محرابيا يقف في كل منها تمثال للذكر او انثى متتاليين ، وقد بدت هذه التماثيل مدهونة بالوان جذابة وتضم واجهة المدخل محرابين عشر في احدهما على تمثال يعتقد انه للخليفة هشام وذلك بمقارنته مع تمثال هشام في قصر الحير الغربي . ولكن هذا التمثال ملون ويحمل سيفاً ويقف على اسدين جائمين . (شكلا ١٦ ، ١٧) .

ويعتبر قصر المشتى من أكثر القصور الاموية زخرفة ويكفي أن نذكر زخرفة واجهته الشهيرة الحجرية والموجودة في متحف الدولة في برلين (٢) وهذه الواجهة تغطي القسم الامامي للبناء الاول الذي يتضمن البوابة الرئيسية . ويتألف هذا القسم من برجين دائريين وبرجين مضلعين (٥ اضلاع) وبينهما جداران على جبهة عرضهما ستون مترا . وتغطي الزخرفة جميع أرجاء هذه الواجهة وبشكل كثيف ابتداء من القاعدة ٤٧ سم ثم العتبة ١٢٨ سم ثم الواح الجدار ٢٩٥ سم يعلوه طيان * ٩٠ سم . وتتألف الواح الواجهة من مساحات مثلثية يحد ضلعها المتساويين اطار زخرفي ممتد ومتصل على طول الجبهة بشكل منكسر ، وكل مثلث حافل بالزخرفة النباتية والحيوانية وفي وسطه زهرية كبيرة من ست حنيات في المثلثات القائمة الى اسفل او مسدس زخرفي في المثلثات القائمة الى اعلى . (شكل - ١٨) .

(١) R. W. Hamilton : the sculpture of living room at Khirbet al Majfar the Quarterly of Dep. Ant. Pal. Vol. XIV, P. 109.

(٢) كان نقلها الامبراطور غليوم الثاني عند زيارته الى بلاد الشام ، وقد قدمها هدية له السلطان عبد الحميد بناء على توصية من العالم ستريجنسكي عام ١٩٠٢ ، وتم افتتاح المتحف عام ١٩٢٢ واعيد ترميمه بعد الحرب بأشراف العالم كونل .

الفصل الرابع

فلسفة تحوير الصورة في الفن العربي

١ - الفن العربي معرفة حدسية :

ان مبدا الوجدانية يتلاقى مع مبدا الكونية في الفكر العربي ،
اي ان الانسان ليس اكثر من جزء مغفل في رحاب الكون . وهو مع
ذلك يحمل في اعماقه معاني المطلق ، وكما يقول محيي الدين بن
عربي :

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الاكبر

ولذلك فان الانسان كمادة ، لا قيمة له في حساب الكون الا بما
ينطوى عليه من جوهر ، والله هو الجوهر بذاته .

وللكشف عن الجوهر الذاتي لا بد من تعرية يتخلى فيها
الانسان عن كل ما هو عرضي ، كل ما هو حسي ولذلك فان التأمل
الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزنا للجزئيات المادية ولا
يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق . والتأمل
الذاتي عند العرب يلتقي بالحدس الخارجي ، ولذلك فان النظرة
الى العالم الخارجي ، ايضا تتركب من اختلاط الجزئي والكلي ،
العرضي والجوهر ، المادة والروح ، الانسان والحق لكي تكشف
عن الوجود الحقيقي .

ولهذا فان الفن العربي كان يقوم على معنى الحدس ، اذ عن
طريقه يمكن ادراك الجوهر الخالد والحدس يختلف عن الاحساس ،
فالاول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية
مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله ، أما الثاني فانه الصور
الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية . والمعرفة الحدسية
ذات امتداد مخروطي ، بمعنى انها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا

وبالعكس . أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد اسطواني ، ولذلك فانها سطحية لا يفيد معها التعمق ، وهكذا فان الفنان العربي لم يهتم وزنا للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الاثر الفني ضمن حدودها المادية . بل اهتم دائما بالجواهر واندفع وراء المطلق وراء الله ، لكي تنقل معرفته القدر الاكبر من الدلالة الوجدانية : « يا ايها الانسان انك كادح الى ربك كدحا فملاقيه » الانشقاق - ٦ . وكذلك فان الفنان العربي لم يكن مصورا بالمعنى الذي عرفه الغرب ، فلقد حفل الفن الغربي بمعالم الانسان ، بالشكل العرضي ، بالجسد ، فمنذ عهد الاغريق (١) كان زفس المثل الاعلى للقوة وابوللون المثل الاعلى للابداع وفينوس ربة الجمال واثينا ربة الحكمة صورا للكمال الجسدي ، مما يدل على أن الجواهر والحق تمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب . بينما نرى الانسان المادي والروحي عند العرب مندمجا في روح العالم لكي يصبح جزءا من مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الاشياء المألوفة والعرضية . ولهذا فان الفن عند الغرب لم يكن في الواقع الا معرفة حسية ، أما الفن العربي فلقد كان قائما على المعرفة الحدسية . ولقد تخلص الفنان العربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية ، التعبير عن المطلق واهمال كل ما هو عرضي .

ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برغسون Bergson الفرنسي وكروتشه Croce الايطالي اعتبارا فيه الفن معرفة حدسية ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن العربي مع الفن العربي وأثبت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي . (٢)

(١) انظر أندرو مالرو :

A Malraux : Les Métamorphoses des Dieux p. 59 "Galerie de La Pléiade" Gallimard.

M. Brion : L'art abstrait. p. 29

(٢) انظر كتاب

٢ - الوحدة في الفن العربي :

ان هذه الخصائص الروحية القديمة في الامة العربية جعلت الفن يحمل طابعا موحدا في جميع المهود والامصار العربية . وفي ذلك يقول درمنغيم Dermenghem . « انه رغم اختلاف الاقطار الاسلامية وابتماعها فاننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجص المنحوت في قصر الحمراء وصفحة من قرآن في مصر وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي » .

وفي مجال الوحدة الفنية في مختلف الصناعات الفنية يقول غوستاف لوبون Lebon (١) « انه يكفي نظرة على اثر يعود الى الحضارة العربية كقصر او مسجد او على الاقل اي شيء ، محبرة او خنجر او مغلف قرآن ، لكي نتأكد من ان هذه الاشغال الفنية تحمل طابعا موحدا ، وانه ليس من شك يمكن ان يقع في اصلتها . ليس من علاقة واضحة مع اي فن اخر . ان اصالة الفن العربي واضحة تماما » .

ويمكننا ان نضيف الى قول لوبون وغيره ان هذه الوحدة تمتد ليس فقط لكي تشمل المهود الاسلامية بل لكي تصل في قدمها الى الجذور الاولى للامة العربية . فالتقاليد التي وضعت اصول الفن الاكادي والاشوري والتي امتدت الى الفن الارامي والفينيقي، هي نفسها التقاليد التي ورثها العرب بعد الاسلام . فلقد كره الساميون الاجداد تصوير الاجساد ، واقاموا عمارتهم على أسس تصاعدية ، فعكست بذلك روحيتهم المتعالية ، كالزيقورات والابرار التي اخذت شكل المآذن كماذنة الملوية ، وصورت انكفاءهم وتأملهم الباطني بطراز عمارتهم المفلق الداخلي ، الذي نرى نماذجه شائعة حتى اليوم .

(١) انظر ترجمة عادل زعيتر لكتاب : حضارة العرب ، المقدمة .

G. Lebon : La civilisation des Arabes :

وبمعنى آخر أن وحدة الفنون الإسلامية التي يقرها جميع مؤرخي الفن ، هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل آخر مرحلة من مراحل تطور الفن العربي منذ الراقدين . فجميع المظاهر الأساسية في فن العمارة الإسلامية ، هي استمرار لمظاهر الفن الراقدي والسوري القديم ، بل أن هذا الفن ترك أثره لجميع الفنون التي ظهرت على هذه المنطقة من فن هلنستي أو ساساني أو روماني أو فن بيزنطي .. ومن المؤسف أن بعض المؤلفين يقف عند حدود ارتباط الفن الإسلامي بالفنون السابقة له دون الاستمرار في تقصي الجذور الأولى لهذه الفنون جميعا .

ولناخذ مثلا على ذلك العقود والقبوات والقباب ، هذا الاكتشاف المعماري القديم الذي يعتبر من مميزات العمارة الراقدية منذ الاكاديين وحتى اليوم ، قد انتقل الى الفنون الاخرى التي ظهرت على هذه المنطقة فظهر في الفن الروماني الشرقي ، بل وفي روما ذاتها إذ أن المعماريين السوريين من أمثال أبولودور الدمشقي وغيرهم ، قد تولوا إقامة هذه القباب الراقدية المنشأ . ويذكر التاريخ أنه عندما أراد الامبراطور اديان إعادة تغطية بناء البانتيون في روما عام ١١٧ م لجأ الى المعماريين السوريين لبناء القبة فيها . ويعترف جورج مارسيه في كتابه الفن الإسلامي فيقول « أن الفن البيزنطي استمد من اسيا أكثر بكثير مما استمده من الاغريق » (١) .

ونحن نرى القبة في الفن الإسلامي عنصرا أساسيا في المساجد والمدافن والمدارس بل وفي البيوت ، فما زالت مشات المنازل القروية في شمالي سورية تغطي بالقباب بنفس الطريقة والشكل الذي كانت عليه العمارة أيام الراقدين الأوائل .

(١) أنظر ترجمتنا العربية لكتاب الفن الإسلامي . المقدمة

G. Marcais : L'art musulman

ومثال آخر على ارتباط الفن الاسلامي بجذوره العربية القديمة ، هو المآذن الاموية في دمشق والمآذن في المغرب العربي وفي الاندلس ذات المنشأ الشرقي المتطابق مع شكل الابراج المسيحية في سورية كما يقول مارسيه وعدد من المؤرخين ، ولكن السؤال الذي يجب ان يطرح دائما ، هو عن المنشأ الاصلي للابراج المسيحية ذاتها ، ان في المشرق او في المغرب في الكنائس الرومية والقوطية ايضا . ان الزيقرات الرافدية التي تعتبر من أهم العناصر المعمارية الرافدية قد انتقلت بصورة متتابعة الى جميع التقاليد المعمارية اللاحقة ، فظهرت في الاتشفة * الفارسية، وظهرت في أبراج النواقيس المسيحية ثم انتقلت الى المساجد . وقد تكون مآذن مسجدي سامراء ، الملوية وابي دلف ومسجد ابن طولون اكثر قرابة من مفهوم الزيقرات * ، ولكن الفكرة الاساسية لجميع المآذن المربعة قائمة على معطيات الزيقرات من حيث رمزه التصاعدي الوجداني ، وابديته المدعمة لسيطرة الدين على الحياة العامة . ولم تقتصر هذه القرابة على بيوت العبادة بل تعدتها الى العمارة المدنية ، وما زال البيت العربي في المشرق وقبله البيت الروماني والبيزنطي في هذه المنطقة منطبقا على ترتيب المنزل الرافدي ومفهومه ، فهو بيت الراحة والسكينة والاستقلال وهو مكان بعيد عن العالم الخارجي تملؤه الزخارف من الداخل ، اما من الخارج فهو بسيط لا محل للنوافذ فيه وهو يحوى من الداخل صحنًا مكشوفًا وغرفًا مظلة على الصحن بعضها ذات أرض مرتفعة، وكان هذا البناء صدى للتقاليد والروح التأملية ، كما كان ايضا منسجما مع طبيعة المناخ .

٣ - اسباب التجريد والتجريد :

ان الروح التجريدية التي تسيطر على الفن الاسلامي ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد (ص) ، بل على العكس هي تقليد أصيل ، هي ارث قديم سابق لمولد النبي نفسه . وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع

العصور ، وعلى ترسيخه في جميع البلاد التي سيطر عليها الاسلام . ولقد اكتشفت بعض البعثات الاثرية الآثار التجريدية الموجودة على اوابد ترجع الى عرب ما قبل الاسلام ، بل ترجع الى عهد الرافدين ، كما في قصر دورشاروكين * ، وفي الحضر وتدمر ، ثم القصر الابيض الفساني .

اما قصر المشتى الذي نقلت واجهته الى برلين حيث اودع في متحف الدولة ، يثبت هذا الاتجاه نحو التجريد بالاضافة الى بعض العناصر الحيوانية والنباتية مما يثبت من جهة اخرى ان الفن كان يمكن ان يكون تشبيها ، وان رغبة الفنان في ان يعبر عن الجوهر دفعتة الى تجاوز الواقع العرضي . لذلك فان ظهور الفن العربي التجريدي لم يكن تابعا لمنع التشبيه واستحالة التمثيل ، بل كان نتيجة لتقليد قديم سري عند العرب واجدادهم منذ القديم ، وكان مبعثه العقيدة الوجدانية ، وكما يؤكد بريون Brion « ان الفكر العربي يتعارض أصلا مع النحت والتشبيه فلم يكن من ضرورة لاي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الابعاد الثلاثة » (١) . ولقد ابان مارسيه Marcais « ان ندرة الوجوه البشرية في الفن العربي تعود الى اسباب تاريخية وفنية اكثر منها الى اسباب دينية » (٢) . ونورد على ذلك مثالا واضحا وقويا ، النقوش النافرة الموجودة على افريز قديم في تدمر والتي تمثل ثلاث نسوة رسمت بصورة مجردة تكاد تحاكي الاسلوب الحديث وقد ظهرت تلك النسوة وراء محمل يشبه الحج عند العرب .

ويقوم الفن العربي على فكرة فلسفية عقائدية ، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات « ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاکرام » سورة الرحمن . وعلى هذا فان ديمومة كل شيء مرتبطة

(١) انظر كتاب

M. Brion : Art Abstrait : Paris 1956 p. 29

(٢) انظر كتابه ، الفن الاسلامي — الترجمة العربية — المقدمة .

بمشيئة الله ، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ، ولهذا فان كل شيء قابل للتحول (بمشيئة الله) ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضا . وعلى هذا فليس من شكل او وجه ثابت واكيد ، فكل شيء زائل وباطل الا وجه ، الله ، وهو غير قابل للشبه او التصور . وكما يقول ماسينيون (١) : « ان الاشياء غير موجودة في الفكر الاسلامي ، ولكن يوجد مجموعة اعتبارية من المصادمات والكهارب ليس لها مدة او استمرار ، وينعكس هذا الرقش العربي حيث ينتفي الوجه والشكل لبطلانهما » .

ان فكرة سرمدية الله تقابل لدى الانسان المعجز والتفاهة . المعجز عن الاحاطة بأسرار الله ومضاهاة الله ، والتفاهة في تقدير الانسان بالقياس الى الكون والى الله ، ثم ان الله قد جعل الاقدار جميعا بين يديه ، والانسان مشغول باستمرار بذكر الله وبالتقرب اليه « رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله » سورة النور ٣٧ .

اما الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع ، ولم يكن وسيلة لاختفاء التشبيه على الله يوم الحساب ، بل كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال المستمر بالوجود الازلي ، فالفنان لا يعبر الوجوه والاشكال اهتماما كبيرا في رسمه ، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون أن يسمى الى اضافة الوسائل التي تقرب هذه الاشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة او في التمثال ، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه ، مما يدفعه الى تقديسها ، ولذلك فان الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغماليونية . كما يقول ماسينيون وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس الى

656 L.Massignon : Les méthodes de réalisation artistique
des peuples de l'Islam.

(١)

التصحييف فحسب ، بل والى اظهار الانسان مختلطا بالحيوان ، ورمز ذلك المصفور ذو الرأس الادمي ... او الحيوان المختلط بالنبات ... ولكن هناك من فسر التصحييف تفسيرا اخر مثل دولوره (١) الذي اعتقد ان هذا التحريف مبعثه الخوف من حساب الله يوم القيامة ، فالفنان يسمى الى تمويه الصفة البشرية عن اشخاصه ، فلا يرى الله فيها اشباها لمخلوقاته . ومما لا شك فيه ان هذا الزعم يخالف مفهوم القدرة الالهية عند المسلمين ، فالله الذي يسع علمه كل شيء « وانا اعلم بما اخفيتم وما اعلنتم » سورة المتحنة ، والذي لا ترقى الى اعتاب سمواته الخديعة والتمويه لا يقبل مفهومه هذا التفسير السابق بل يبقى ما اشرنا اليه من طبيعة اصيلة لدى العرب ، في اختيار نسب خاصة لا علاقة لها بنسب الواقع ، تكون اسهل وسيلة للتعبير عن الصورة العقلية عند المصور هو السبب الذي دفعه ايضا الى تجريد مفهوم الله في تصويره وفي وصفه .

ثم ان للقدرة البشرية حدودا ، فمهما سمى الفنان الى نقل ومحاكاة الطبيعة والواقع فانه يقف عاجزا عن احكام النقل والمضاهاة . وهكذا نجد اليوم مثل البير كامو وهو يقول (ليس بإمكاننا ان ننسخ الواقع ، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست على اية حال نسخة امينة ، اي ليست واقعية تماما . ذلك لان واقع حياة انسان لا يكون فقط حيث يوجد ، بل هو ايضا في حياة الآخرين الذين يعطون شكلا لحياته . وقديما قال العرب انه ليس المهم نقل الحقائق القائمة في العالم الخارجي بل الاندماج الكلي في تلك الحقائق ، ولذلك فان الاسلام سجل ضعف الانسان امام مقدرته على محاكاة الطبيعة والواقع والمضاهاة بخلق الله وربط ذلك بالله وحده « هو الخالق الباري المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والارض وهو العزيز الحكيم » سورة الحشر ٢٤ .

ولعل هذا هو ما دفع بعض المفكرين الى الاعتقاد ، ان بعض الآثار الفنية الرائعة هي من صنع الله وليست من صنع الانسان . فلقد ذكر المقرئ في نفح الطيب وهو يصف جامع قرطبة الذي قيل ان فيه ثلاثة أعمدة من رخام أحمر مكتوب على الواحد اسم محمد ، وعلى الآخر صورة عصا وأهل الكهف ، وعلى الثالث صورة غراب نوح . الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع) . روى في الحديث ان الله عز وجل قال : « ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي ، فليخلقوا ذرة او ليخلقوا حبة او شعيرة (١) . ولقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الانسان العربي ، مبدئين : الاول هو تصحيف او تحوير الواقع أي تحوير معالمة الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان . والمبدأ الثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته . ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة ، فمن قائل ان الانسان ليس الا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وانه مكرس لعبادة الله وحده . « وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون » وقد أوضح القرآن الكريم أيضا الفرق الواسع بين الله والانسان والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان « هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم » سورة آل عمران - ٦ ، أي لا خالق ولا مصور الا هو . « هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السماوات والأرض وهو العزيز الحكيم » سورة الحشر ٢٤ . وبما ان الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان ، لذلك كان تصوير الانسان ونحته من الامور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية وفي الحديث : « من صور صورة في الدنيا ، كلف ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافع » . ان الدين الإسلامي يؤكد دائما على

(١) شرح الكرماني لصحيح البخاري ج ٢٥ ، الصفحتان ٢٤٤ ، ٢٤٥ مسند الامام

أحمد ج ٢ ، ص ٢٢٢ .

الفرق بين الخالق والمخلوق وعلى ان المخلوق هو غير قادر على الوصول الى مرتبة الخلق ، « والله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله » سورة البقرة ١١٥ .

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن ان المؤمن كان يسعى الى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف ، « ان اشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يصاهون بخلق الله » .

ويدعي البعض ان التحوير كان نتيجة لضعف اهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية ، وهناك من يرى ان التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الاساسي وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية ، وبين صناعة الاصنام التي حرمها الله بوضوح تبعا لتحريمه الوثنية اطلاقا .

والواقع ان جميع هذه الآراء تفسر التحوير على انه نوع من الالتزام الخارجي . وقد يكون الامر كذلك بعد ظهور المحدثين ، ولكن كيف يفسر ذلك في العهود التي كان الخليفة نفسه يرمى فيها الفن ، مثل الوليد وهشام والمعتصم وغيرهم ؟ وكيف نفسر وضع الفنون القديمة في الحضارة الرافدية ، بل كيف نفسر الفن البيزنطي او الرومي اللذين اخذا عن الفنون في بلادنا دون ان يكون التصحيف في الفن عندهم اكراميا ؟ ..

٤ - تفسير الرقش :

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين . وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء ، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق ، بل تصرفه الى

التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حسا مرتبطا بالفرائز والميول . ولقد فطن المصورون المعاصرون الى سر التصحيف فقال مايبس : « ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة » فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي . لقد كان الفنان العربي يسمى الى تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب . ولذلك فانه عندما كان يرسم شكلا ما في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي ، او على جدار كما في قصور سامراء وقصر عمره ، فلم يكن يسمى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة ، بل الى اسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل ، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط الى حد ان يقلب الفكرة الى اشارة ويقلب الواقع الى رمز كلي .

٥ - شكلا الرقش :

يبدو هذا السعي وراء الجوهر الخالد او الحق في صورتين ، صورة افقية تبدو على شكل التكرار او التناسخ ، وتظهر في الرقش اللين ، وصورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب ، وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط) . ولقد اكد بشر فارس هذا التصنيف فهو يقول « من الممكن ان نتبين في الرقش عنصرين ثابتين ، تمدهما الطبيعة خفية ويقيم الاعتدال بينهما احساس بالمناسبة دفين ، رهيف ، ثم يحول من اوضاعهما اختلاف الامكنة والعهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وجانب الشكل » .

واما العنصران فمن جهة ، تاويل النبات ، ولا سيما الورقة والساق ، تاويلا كله هزة . ومن جهة استغلال الخطوط استغلالا يجريه التصور . ومن وراء العنصرين مبدآن ، الاول يظهر كانه العيب والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي ، ومن هنا تخرج طريقتان (الرمي والخيط) على حد تعبير المعاصرين من اهل الصناعة في

(ق - ١٠) (١) وهو من كبار النحاة وكان ذلك بصدد تفسيره النحوي للحديث الشريف « يعذب المصورون .. » قياسا على تفسيره الآية الكريمة « ان الذين اتخذوا العجل سينالهم غضبه من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » .. (سورة الاعراف - ١٥٢) فهو يقول : ومن صاغ عجلا او نجره او عمله بضرب من الاعمال ، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين ، فاذا كان كذلك على علم ما وصفناه ، من ارادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآية ، فان قال قائل : فقد جاء في الحديث « يعذب المصورون يوم القيامة » وفي بعض الحديث « فيقال لهم احيوا ما خلقتم » قيل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الاجسام ، اما الزيادة فمن اخبار الاحاد التي لا توجب العلم . فلا يقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا . (٢)

وهناك رأي مماثل ورد على لسان ابن دقيق العيد أورده ماسينيون (٣) . والواقع ان المعتزلة أصرت على التوحيد ، ونفت ان يكون لله تعالى صفات أزلية من علم وقدرة وحياة وسمع وبصر غير ذاته ، بل الله عالم وقادر وحي وسميع وبصير بذاته ، وليست هناك صفات زائدة على ذاته ، والقول بوجود صفات قديمة قول بالتعدد ، والله واحد لا شريك له من اي جهة كان ، ولا كثرة في ذاته ، ولقد قام المعتزلة بتأويل الآيات التي تورد هذه الصفات ، تماما كما فعل صفوان بن الجهم قبلهم ، والواقع ان هذا الموقف كان مضادا لموقف آخر للمشبهة وعلى رأسهم مقاتل بن سليمان الذي قال بتجسيد الله واثبات صفات له كصفات المخلوقين . على

(١) بشر فارس : سر الزخرفة العربية (ص ٣٢) . وفيه عرض لمحتوى المخطوط الذي كتبه أبو علي الفارسي سنة ٩٩٩م . وعنوانه « الحجة في علل القراءات » والمخطوط محفوظ في مكتبة البلدية في الاسكندرية تحت رقم ٢٥٧٠ ج النص يقع في ج ٢ ص ٦٧ - ٦٩ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) L. Massignon : Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.

ويبدو ان هذا التفريق بين الصورة الالهية وآليتها الحدس والوحي والصورة العقلية وآليتها العمل الفني ، تتعارض مع التفريق الذي عرضه بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى اهل الفن في بلاد الشام . والواقع ان تقسيم التوحيدي يقوم على اساس المراحل الابداعية . المرحلة الاولى ، مرحلة التصوير الالهي . وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الالهي عند الفنان . والمرحلة الثانية هي مرحلة التصوير التعليمية وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير .

اما تفسير بشر فارس فهو يقوم على اساس الاسلوب ، اسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب اطلق عليه اسم (الخيطة) ، واسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال اطلق عليه اسم (الرمي) . ولكن بشر فارس يعتقد كالتوحيدي انه ليس من فرق كبير بين الاسلوبين اذ يقول : « وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين انهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثيل الى الشعور . بل هما يأتلفان حتى التعانق والملابسة » . فكل من هذين الاسلوبين يقوم على فكرة الوجد والتعالي ، ففي الصورة الاشعاعية نرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشأه الله الاجل ومنتهاه الواحد الاحد « (هو الاول والاخر) » - سورة الحديد ٣ . وفي الصورة البتول . نرى ان الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر ، اذ لا مبتدا لها ولا منتهى ، وما يجوز لها ان تطمع في احد منها لانها تسمى وراء الله « ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله » البقرة ١١٥ . و « انه يبدى ويعيد » .

وهكذا فان المصور في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة احيانا على مفهوم العبث كما يفسره سبنسر رشيلى وكانت (١) ، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة . وفي ذلك يقول بشر فارس : « وبعيد ان ينحدر الرقش من بدوات العبث

(١) F. Basch : "L'Esthetique de Kant - Alcân Paris 1926 P. P. 432-3.

وان زعم قوم النقاد هذا ، فالرقش ثمرة التوقان الاسلامي ، ثمرة منقاه وتوقان مدعان يختلج على هلع .

على المؤمن أن يتوجه بكيانه الى الله فאלله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد « ذلك خير للذين يريدون وجه الله واولئك هم المفلحون » سورة الروم ٣٨ . وثمة من يعتقد أن الخيط في الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للاشكال الهندسية الاولى المثلث والمربع والواقع أن شكل الخيط اذا كان هندسيا فانه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه الا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جيد حسابية وهو في الواقع يسمى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الاحد ، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الاشياء كلها واليه ترجع جميع الاشياء . وفي ذلك يقول بيراين (١) . « يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد » (٢) ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الاشعاعية ، فالملاحظ انها بوقت واحد نابذة وجابذة ، وفي كلتا الحالتين فانها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد ، فمرجع الامور هو الله « والى الله ترجع الامور » البقرة ٢١٠ ، فאלله مصدر كل شيء « الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم اليه ترجعون » سورة الروم ١١ ، ولقد فسر بيراين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله « انها ملازمة لادوار منطلقة ومرتدة الى منشئها ، وهي تسمى بدون انقطاع الى ممارسة وجد ممتع » .

وقبل ان نختم الحديث في هذا الفصل لا بد ان نوضح امرين : علاقة الفن العربي بالدين الاسلامي ، وعلاقته بالزخرفة .

(١) P. Biraben : Essai de philosophie de l'arabesque (Actes du XIV Congrès inter. des Orientalistes), Alger 1905 - 2ème partie, Leroux Paris, 1907, p. 15

٦ - الرقش والدين :

وضحنا فيما سبق كيفية انتقال المعاني القدسية الاسلامية الى عالم الاشارة والمحسوسات اي الى صيغ جمالية دنيوية ، فهل يعني هذا انفصال الفن عن النظام الديني ؟

ان هذا السؤال الذي كثيرا ما طرح ، لا يجد تفسيراً الا اذا توضح لنا المناخ الروحي الذي ينمو فيه الفن العربي منذ بدايته في الالف الثالث ق.م ، فالفن في علاقته مع الدين انما يترجم طابعه الروحي المستمر والذي يحدد اطاراً اساسياً لشخصيته ، فالفن ليس عملاً طقوسياً أو تعريضياً بالاسلام ، وانما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع ، وهي صيغة غير مادية كما يقول ماسينيون (١) ، « لقد عاش الفن العربي في مناخ حر قبل الاسلام وفي بداية الاسلام ، وخلال هذه المراحل برهن الفنان على خصب لا حدود له ، واستمر هذا الخصب على الرغم من القيود التي وضعها مفسرو الحديث . » ولقد انتبه غرابار الى هذه الحرية فقال : « لا يوجد في الرسم او التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية ، وهكذا كانت للفن العربي في بداية الاسلام امكانية نمو لا نهاية لها ، وامكانية تطور كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح ، مما يعطي فكرة عن خاصية مميزة للفن الاسلامي في عهد تكونه وهي الحرية ، هذه الحرية المطلقة التي تجعل اي عنصر قابلاً للتطور وفي اي اتجاه . فليس هناك بداية ، وليست هناك نهاية ، وليست هناك حدود اخرى سوى ارادة الفنان . » (٢)

(١) L. Massignon : Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam - Syria, 1921 - Gheutner

O. Grabar : Formation of Islamic Art, p. 189

(٢)

لعل التفسير الذي قدمناه يوحى باعتمادنا على مبادئ صوفية ولكي لا تقع في هذا الوهم لا بد من التأكيد ، ان الواقع الروحي في الفن امر لا يمكن تكرانه ، وان اي تفسير مادي للفن العربي يجعل هذا الفن مجرد زخرفة او مجرد عمل آلي منقول . وهذا ما تم فعلا ، فنحن والى عهد قريب ما زلنا نردد اقوال المستشرقين في آلية الزخرفة ، وفي سذاجة التصوير التشبيهي ، دون ان يكون بمقدورنا الكشف عن الابعاد الحقيقية لهذا الفن . ومثالنا ما يقوله مارسيه : « ويتطلب عمل الرسام او بصورة اوضح عمل الرقاش نوعا من المهارة ، وليس من استثناء في ذلك وليس ثمة تحول الى مراقبة العالم الخارجي اللهم الا فيما ندر فالزخرفة الاسلامية هي انشاء ذهني تام تقريبا ، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات واصول بعض المشاغل ، يملك بدون شك بعض اصول الاشكال المستعارة من الاعمال التي صادفها ، ولكنه ابدا لا يستعير رسوم الاشياء التي كانت تقدمها الطبيعة ، انه لا ينقل غرسة ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفنيسائيون الذين سبقوه ، انه يحور التحويلات ، فهو يستمد منها ويحورها بدوره ، وبهذا المجال العفوي تقريبا تتأكد عبقريته الخاصة واحساسه الشخصي بالجمال . » (١)

ان هذا التفسير يفصل الفنان عن شخصيته التي تربطه بتاريخ حضاري معين والتي تربطه بعقائد روحية قديمة ، ويجعله مجرد واحد من البشر يمارس بكل حياد عملا ما .

والحق اننا لا نستطيع ان نطلب من مستشرق بعيد عن تاريخ العرب وبعيد عن روح الاسلام وخلفياته الروحية القديمة ، ان يحلل الامر افضل من ذلك ، الا اننا عندما نرى مؤرخا مثل بوركهاردت (٢) الذي عاش جل حياته في بلاد العرب وآمن بالاسلام

(١) انظر كتابه الفن الاسلامي ، ترجمتنا العربية ص (١٢٠)

(٢) انظر كتابه

ودرس تاريخ وحضارة هذه الامة من الداخل ، تقول ان مثل هذا يستطيع ان يقول كلاما آخر . بل هناك من يؤكد هذا الاتجاه من المستشرقين الحديثين اذ يخصص اوليغ غرابار (١) قسما كبيرا من كتابه الجديد ، « تكون الفن الاسلامي » لايضاح تحول الكتابة الى عنصر زخرفي وتطور هذه العناصر الى رموز واشارات ، يحدد المنهل الاساسي الذي نهل منه الفن الاسلامي ، وهو في هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة التي تضع الفن الاسلامي في مرتبة ادنى من مراتب الابداع ، وتربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة .

وهنا يحاول غرابار ان يطرح هذه المسئلة بموضوعية العالم الجمالي فيقول : « ليس الرقش العربي مجرد زخرفة ، بل كان له وظيفة رمزية ، ففي جميع اشكال الرقش التي نراها في قصرى الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى او خربة المفجر ، يتبين ان هذا سواء اكان هندسيا او نباتيا قد اخضع كليا لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الاسلامي ، وهذا يعني اننا نقف امام بنية متحركة وليست ساكنة ، وامام قالب يولد جملة تكوينات متألفة . فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة او كيانات طبيعية خافية على ابصارنا » .

ويضيف غرابار في مكان آخر :

« ان الالتجاء الى الرقش هو انتقال الى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني ، اذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئى وبين دلالاته العادية ومعناه المتداول ، وهكذا فان الصورة تتغير كليا عن اصلها . وواء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الاشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا ، ولكنه يترك لنا حرية التفسير ، وعلى هذا فان معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها ، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لا حد لها . (٢)

(١) O. Grabar : Formation of Islamic Art p. 190.

(٢) نفس المرجع ص ١٩٢ .

٧ - مسألة منع التصوير التشبيهي :

لقد مر التصوير التشبيهي في الاسلام في مراحل ثلاثة :
المرحلة الاولى تبتدىء منذ حياة الرسول وحتى ظهور التأثير
الفارسي في عهد المأمون ، والمرحلة الثانية تنتهي في عهد المتوكل ،
والمرحلة الثالثة ما زالت مستمرة في نطاق التشريع الاسلامي .

وخلال المرحلة الاولى نرى فن التصوير العربي يحمل تأثيرات
غريبة لم تأت عن افكار فلسفية وجمالية مستوردة ولكن جاءت
عن تقاليد فنية شائعة في المنطقة التي ظهر فيها الاسلام وبخاصة في
بلاد الشام ، وكانت هذه التقاليد ذات اصول فارسية « مانوية »
نسبة الى ماني وهو الزعيم الروحي الذي جعل التصوير اساسا
في العقيدة ، والى اصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الاغريقية
التي قدمتها فلسفة افلاطون وارسطو .

ومما لا شك فيه ان السكان المحليين في بلاد الشام هم الذين
نقشوا كثيرا من الرسوم والصور والتماثيل التي ما زالت موجودة
على جدران قصر الحير وقصر عمره وخربة المفجر وواجهة
المشتى . ولقد اوضح ايتنهاوزن هوية المصورين في قصر عمره
من خلال الكتابات الواردة على الجدران والتي تدل ان هؤلاء انما
كتبوا اسماءهم باللاتينية مرة والعربية اخرى ، كدلالة على انتمائهم
الثقافي السابق للاسلام .

العربي المسلم الذي جاء من الجزيرة ، لم يمارس في الواقع
التصوير وانما هو المواطن الشامي الذي اسلم او الذي بقي على
نصرانيته ، هو الذي تابع الرسم والتصوير حسب التقاليد
الدارجة .

وثمة تماثيل وانسجة وخيام وحلي وادوات ، عليها رسوم
آدمية كانت ترد الى المسلمين حتى في عهد الرسول ، من بلاد
الفرس والروم .

ومن المعروف ان بيوتا كثيرة كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرسوم والصور . ولقد اوضح لامنس Lammens ودوفيللار Ugo Monneret de Villard ان الروايات تتحدث عن الرسول (ص) وسط مجموعة من الكائنات الحية . وتبدو هذه الكائنات مصورة على البسط والارائك والسجاد وعلى الاختام التي تخص النبي (ص) نفسه . ونعلم ايضا ان كثيرا من الصور كانت تزين كثيرا من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذي كان واليا على المدينة عام ٦٧٢ ، ومنزل ياسر بن نمر خازن بيت المال في عهد الخليفة عمر ، بل ان المبخرة التي كان الخليفة عمر نفسه يستعملها في المسجد كانت مزينة بالصور الادمية . (١)

وفي عهد عبد الملك وفي مكة المكرمة ايام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزينة بصورة آدمية ، وفي بداية حكم العباسيين زين المنصور قبة قصره بدوارة هواء بشكل مقاتل فارس ، كذلك شان قصور بغداد وسامراء وابنية كثيرة اخرى .

ومع ذلك فان تمثيل الكائنات الحية في المساجد او تصوير الرسول نفسه وباقي الانبياء والخلفاء لم يعرف ابدا في هذه المرحلة، هنا نستطيع تفسير ذلك بالخوف من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك وهو منع ديني صرف ، يتضح في ابقاء المسجد عاريا من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع الى تقديس هذه الصور . كما يتضح في منع تصوير النبي والصحابة وهم الاتقياء المكرمون خوفا من الارتداد الى الوثنية .

وثمة منع ايديولوجي تجلى في رفض جميع الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالتها وفي شكلها الى قيم وعقائد غريبة عن المفهوم العربي . فنحن نعلم ان التماثيل والاوثنان التي كان العرب يتبركون بها قبل الاسلام ما هي الا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع

(١) انظر كتابنا الفن والقومية بحث (منع التصوير في الاسلام) وانظر كتاب بلبادوبولو - الاسلام والفن الاسلامي ص ٢٥ .

التجار من بلاد الشام ، وقد حملت أهمية قدسية او تعويذية اولا ، ولكنها ذات قيمة فنية غريبة ، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغريبة مرفوضة من الاسلام . ففي الحديث الذي اورده النووي على لسان عائشة قالت : قدم رسول الله (ص) من سفر وقد سترت على بابي درفوكا فيه الخيل ذوات الاجنحة فامرني فنزعته . وفي رواية اخرى ، وانا متسترة بقرام فيه تماثيل ، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال : « ان من اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ، فقالت عائشة فقطعناه ، فكان رسول الله يرتفق عليهما » .

ومن الواضح ان الرسول هنا لم ينه عن التصوير وانما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي . وأما قوله ان من اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ، فانما يقصد بذلك اولئك الذين يحاولون خلق الكائنات او مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع .

فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله ، ولهذا كان الحديث « يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله » .

وخلال المرحلة الثانية كان التأثير الاغريقي اكثر وضوحا ، صحيح ان خالد بن يزيد كان من اوائل الذين اهتموا بالثقافة الاغريقية ، غير ان المأمون كان قد قوى علاقته بالبيزنطيين ، فطلب اليهم ارسال كتب افلاطون وارسطو وابقراط وجالينوس ، كما روى سعد وكما روى المقرئزي . ولقد أسس المأمون جماعة من العلماء منهم الحجاج بن يوسف بن مطر ويحيى بن البطريق وسلمان وغيرهم لاختيار احسن الكتب .

وهكذا فان المفهوم الافلاطوني في التعبير الامثل والاكمل للشكل الانساني في التصوير ، وجد له مكانا في تفكير المعتزلة الذين وجدوا تبريرات للتصوير وردت على لسان ابي علي الفارسي

دمشق خاصة (كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط أو تفر من الورقة والساق من طريق الرمي) . (شكلا : ١٩ ، ١٠) .

وهكذا فإن الرقش العربي قد بدا في شكلين أساسيين ، ألا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس وأن المصدر في الثاني هو الهوى والحدس ، وإنهما منفصلان على هذا الأساس ، ذلك لأن الرسم العربي كان إنما ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن « لا نهائية الملاذ الأجل » حسب تعبير بشر فارس . وبمعنى آخر ، أن الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس ، وليس عن طريق الفهم ، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس ، وإنما يقوم على الوحي ، ودرجات الوحي متفاوتة ، أعلاها وحي الأنبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناثرين . والوحي هو الحدس المتفوق على الحس والتعقل . أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي أو التعالي ارتساما واعيا محسوسا . ومن هنا كانت الصورة الإلهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الأزل ، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا . وقد قيل فما الصورة ؟ قال : التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه . (١)

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي . فالصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود . أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك ، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي ولكن معها بالمرتبة اللفظية . وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت . والا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة .

(١) انظر ، أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ج ٢ ص ١٢٧ .

أن المعتزلة اذا رفضوا تشبيه الله وتصويره تصوير الاجساد ، فانهم لم يرفضوا التصوير التشبيهي .

ويجب ان نشير الى ان الحديث النبوي قد جمع متأخرا في العصر العباسي الاول ، وبخاصة الموطأ لمالك بن انس (١٧٩ هـ) ، لذلك فان بعض هذه الاحاديث المجموعة ضعيف ...

حتى اذا جاء القرن الثالث نشطت حركة الجمع الدقيق والتصحيح على يد ابن سعد (٨٤٥) والبخاري (٨٧٠) ومسلم (٨٧٥) وأبي داود (٨٩١) والترمذي (٨٩٥) والنسائي (٩١٧) واصدروا مجاميع ، هي الكتب الستة المعروفة ، والتي اعتبرت اصح كتب الحديث . ولقد تشدد المحدثون في رفض الافكار الاغريقية والعودة الى الاصول العربية ، وعن هؤلاء اصبح المصدر التشريعي الاسلامي بصدد المنع واضحا .

والواقع لم يكن موقف الاسلام في المرحلة الثالثة من التصوير التشبيهي صادرا عن تعاليم دينية فقط ، بل كان صادرا عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والثقافة العربية . ولقد أوضح ذلك بابا دويولو Papadopoulo (١) بقوله : « نستطيع ان نشارك دوفيللار Monneret de Villard بقوله ان ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث ، هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الاسلامية وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام . وتم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة الى الصفاء والتجريد ، مما دفعهم الى تأويل اعمال وحركات الرسول بهذا المعنى ، ومع ذلك نستطيع ان نضيف الى ذلك ان المحدثين هؤلاء ، على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية في الثقافة الهلينية ، فقد كانوا يشكلون طرفا من موجة رفض الفلسفة الاغريقية التي

(١) انظر بابادويولو - الاسلام والفن الاسلامي ص ٥
A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman

كانت قد تطورت على يد المعتزلة ، مما كان سببا للعودة الى التقاليد والعلوم العربية . وهكذا فان الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء أو التماثيل ، فقد كانت تبدو اغريقية اي مناقضة لصفاء الاصاله العربية في الاسلام .

وعندما قام المحدثون الستة الكبار ، كان ذلك في ظل المتوكل الذي حارب المعتزلة الذين استمر نفوذهم خلال الخلفاء الثلاثة السابقين له ، وقام ايضا بمناهضة المترجمين اليعاقبة والنسطوريين الذين كانوا يتقنون الفلسفة الاغريقية ، كما قام بمعارضة جميع النصارى بل وجميع الذين كانوا يناصرون الاغريق . ولقد كان اثر ذلك واضحا في سلوك المهندي (٨٦٩ - ٨٧٠) الذي ازال جميع الرسوم التي كانت تزين صالات قصره الخاص .

وهكذا فان المنع الذي ورد على لسان الرسول (ص) والذي توسع المحدثون في توضيحه والتقيده فيه انما هو دعوة الى تثبيت التقاليد الفنية التي كانت سائدة والتي حال دونها تيار الثقافة الاغريقية الذي ابتدا مع المعتزلة والتاثيرات الاغريقية .

ويبدو لنا الصراع بين الثقافة الهلينية والثقافة العربية قديم ، وها نحن نشهده متمثلا بالصراع بين الثقافة الاوروبية التي تمتاح من معين هليني ، وبين الثقافة العربية التي تسعى وراء التاصيل .

ولقد حاول المستشرقون الاوروبيون ان ينظروا الى الفن العربي دائما من خلال مقاييسهم الهلينية ، فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة من التشبيه بفعل المنع ، وجعلوه في مرتبة ادنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الانساني والقانون الرياضي . وفي هذا يقول بشر فارس (١) « ان خروج التصوير الاسلامي

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية ص ٧ .

على اصول الهيئة البشرية ، انما تستدعيه نية مستقرة في الطبع
مبعثها الاستهانة بمظمة الانسان المطلق ، الانسان الذي ركزه
قلب العالم فلاسفة يونان واهل الادب والفن في ايطاليا الناهضة
اولئك الذين قحموا المنزلة البشرية ومجدوا العرى الواضح في
مصوراتهم ومنحوتاتهم ، فجاء الانسان معهم جميعا مقياس الاشياء
كلها - كما قال بروتاغوراس - « ولا يسع الاسلام الا ان ينكر هذا
الشطط » .

وهكذا توسع المحدثون والمجتهدون في تفسير المنع الذي ورد
على لسان الرسول بل انهم وقد ناهضوا كل تأثير اغريقي رفضوا
الترف وكل انواع الزينة وطالبوا بان يعود الناس وخاصة رجال
الخلافة والامراء الى بساطة الحياة التي كان يعيشها الرسول
والصحابه ، وكان ذلك كما يقول بابا دوبولو : « بمثابة احتجاج
على المجتمع الاستهلاكي الذي كان سائدا » بل ان ابن حنبل كان
يدعو الى تحريم اقامة القبور المترفة المزينة بالكتابات والمفطاة
بالقباب ، كما كان يحرم استعمال جلود الحيوانات والزينة المذهبة
والرخام لأكساء الجدران .



الفصل الخامس الرقش العرّجى

١ - الرقش ليس رمزا فنيا :

لقد اراد المستشرقون عند دراستهم الفن العربي تصوير تطور هذا الفن من خلال مقياس اساسي هو الفن الكلاسيكي ، فلقد ربطوا اصوله بهذا الفن وفسروا تطوره لبناء شخصية خاصة مستقلة ، سقوطا وازمحلالا ، وربطوه بالظروف السياسية والاقتصادية تبريرا وتاكيدا .

والحق ان الفن العربي كان يمضي متأثرا بحركة داخلية تأخذ دوافعها من القيم القدسية التي رفدت النشاط الفكري والفني وكانت اساسا له .

وهكذا نرى الفن ينصرف شيئا فشيئا عن تصوير الاشياء بذاتها ، وهو تأثر كلاسي غريب ولا شك ، الى تصوير الاشياء وفق منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي كما في المنمنمات ، او الى تصوير رمز الاشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى ، ومنها القيمة المطلقة الله تعالى .

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون ايضا لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن العربي من التشبيه الى التجريد ، ويعتقد اينهاوزن (١) ان الحياة المترفة في البلاط وتسلياتهم الحسية كانت تدفع الى هذا النوع من الرمزية . ثم يعود لكي يقول « انه نظرا لان هذا الفن لم تكن له اية وظيفة دينية ، ولم تستعمل للملاحم ولا للشعر الدرامي ، فان هذا الفن كان ضئيل الأهمية » .

(١) اينهاوزن التصوير عند العرب - الترجمة العربية ص ١٨٧ .

ومن المؤكد انه من الممكن الرد على هذا القول عند التذكير
بخصب الشعر العربي واحتوائه اروع الصور والاخيلة التي اغنت
احاسيس الانسان العربي . اما الفن فلم يكن عند العرب ذا صفة
بيانية او تعبيرية .

هذه الحركة الداخلية هي حركة حضارية تأسيسية ، فاذا
كان الفكر الاسلامي مهيمنا على المنطقة الاسلامية في بداية الاسلام،
فان فكرا جديدا وصل الى مرحلة النضوج ، اصبح اساسا بديلا
لجميع مظاهر الحضارة المبكرة ، وهكذا فاننا نعتبر اتجاه هذه
الحركة اتجاها قوميا هاما .

وثمة حركة اخرى خارجية فرضتها التعاليم التي انطلقت
عن تفسير متشدد للاحاديث ، وعن تأكيد للفارق الكبير بين الانسان
والله ، وتصور الانسان وعجزه عن مضاهاة الله ، بل وفي تحاشي
كل ما من شأنه الايحاء بهذه المضاهاة . ولذلك فان الفنان انصرف
شيئا فشيئا عن الارتباط بالافكار الوثنية التي تجعل الاله من صورة
البشر ، الى الصورة الوجدانية التي تجعل الله موثلا للانسان .

وكان الرقش العربي الطريق الذي تصاعدت فيه موهبة
العرب بعيدا عن اي تهاون في تمجيد الله بل كان سبيلا الى ذلك ،
ثم اصبح من اهم المظاهر الابداعية عند العرب لما يتضمن من معان
وفلسفة جمالية متميزة .

٢ - الرقش بين الخط والتصوير :

يقف الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير .
والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل
معان معينة . اما التصوير فهو رسم اشكال ووجوه تمثل حدثا
او مشهدا واقعا او خياليا .

اما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانيا او لفظيا وانما
ينقل الشكل الهولي والجوهر لاشياء كانت واقعية .

وهنا يتضح ان الرقش كان مال الخط من جهة والصورة من جهة اخرى . لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي الى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتغيير . ومع انه لم يتخل عن وظيفته فانه اصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته بل بصفته القدسية التي اصبحت جمالية تبعاً لجمالية الخط ذاته ، وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البانية ، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط ، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزيين ، او تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته .

لقد انطلق الخط العربي من مصادره الكنعانية في (جبيل) يحمل اشكالا اكثرها هندسي ، وتطور فيما بعد حتى اخذ اشكالا لينة تارة او هندسية متكسرة اخرى او لينة ومنكسرة معا .

وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب ، بل اصبح صيغا راسخة كالبناء الهندسي تحليه اغصان واوراق مجردة هي الرقش اللين « الرمي » نفسه ، ولكن خطا هندسيا صرفا استعمل في القرن الخامس عشر في تزيين الواجهات المعمارية في فارس ، مركبا من الواح الاجر التي تتشابه مؤلفة كلمات مقدسة كاسم الله ونبيه والخلفاء .

وعندما انتقل هذا الخط الى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حتى لم نعد نميز ايها الاصل وايهما الاثر . وامثلة ذلك كثيرة .

والخط العربي ابتدا من شكلين اساسيين الواحد « مزوي » (اي مؤلف من زوايا) او هندسي والثاني كان لينا نسخيا ، كذلك الرقش فهو على شكلين هندسي ينطلق من مثلث او مربع - وتفريعاته ، ويسمى هذا النوع من الرقش (الخيط) ، وشكل اخر لين مستوحى من النباتات وعروقها ويسمى (الرمي) .

ولقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الالهية البالغة
التي اعطيت للخط اذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي
كتابة القرآن وآياته ، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد
حملة المحدثين عليه في العصر العباسي .

وتتلاقى نتيجة تطور الخط مع نتيجة تطور الصورة المشبهة
التي اخذت بالتجريد شيئا فشيئا تبعا لحملة المحدثين ذاتها .

ونحن نرى بوادر هذا التحول واضحة منذ بداية الفن
الاموي ، ففي واجهة قصر المشتى النحتية نرى بوضوح كيف
تداخل الكائنات الحية والزهور والاوراق لكي تأخذ اشكالا شبه
مجردة ضمن نطاق زخرفة لم تصل بعد الى حدود الرقش . كما
يتوضح ذلك في اعمال الفنانين في سورية والعراق والذين صوروا
المخطوطات مثل مخطوطة « كيلة ودمنة » الذي صور في سورية
عام ١٣٥٤ م (١) وفيها نرى النباتات تتجه نحو الرقش بوضوح ،
كذلك الحيوانات كالغزل والارنب اذ نرى المخطوطات الرقشية تأخذ
محلها في توضيح تفاصيل اجسامها وهيكلها (شكل-٢١) . ونرى ذات
الملامح والتعديلات في صور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ الذي صور
في سورية عام ١٣٣٥ م (٢) وتصبح المواضيع اقرب للتجريد وللرقش
في بعض صور خطوط كتاب « كشف الاسرار » لابن غانم المقدسي الذي
كتب وصور في سورية . ١٣٥٠ م (٣) . وهنا نرى ان الدور البياني
التوضيحي لهذه الصور يصبح ثانويا ، ويصبح الدور الاساسي ،
الصياغة التزييقية الفنية . ان نفس الملاحظة تبدو في مخطوطات
اخرى حيث نرى الصور فيها وقد اتجهت الى الرقش بوضوح
كما هو الامر في مخطوط « منافع الحيوان » ، « رسم في القاهرة »

(١) المخطوط والصور موجودة في مكتبة بودليان - اكسفورد

(٢) المخطوط والصور محفوظة في مكتبة امبروزيانا - ميلانو .

(٣) موجود في مكتبة جامع السلطان سليمان - اسطنبول

وفي مخطوطات اخرى لكليلة ودمنة (رسمت في فارس) وفي مخطوط « عجائب المخلوقات ، للقزويني » وكتاب « قانون الدنيا وعجائبها » للشيخ احمد المصري - رسم في سورية او في مصر ١٥٦٣ م (١) .

واذا كانت الصور النباتية والحيوانية بل والبشرية قد تحولت الى الرقش اللين (الرمي) ، فان السؤال ما زال قائما للتعرف على مصدر اخر للرقش الهندسي (الخيط) غير الخط المزوى والكوفي .

سنحاول بعد قليل العودة الى الحديث عن تطور الخط العربي الى رقش هندسي . ولكن لنا رأي في تحول الاشكال الواقعية الى رقش هندسي ايضا ، فلقد تم ذلك عن طريق تحول الرسم المعماري الى رسم هندسي مجرد .

اننا ما زلنا نقف باعجاب شديد امام فيسفاء الجامع الاموي بدمشق ، الحافل بصور الابنية والعمارات الهندسية الشكل ، هذه المواضيع التي ظهرت مجددا في فيسفاء المدرسة الظاهرية بدمشق ١٢٧٧ م ، كما ظهرت في فخاريات وتحف معدنية يعود تاريخها الى نهاية القرن الخامس عشر ، كما نراها في صور مخطوط المقدسي التي تأثرت بصور المدرسة السورية ، كما رايناها بمخطوط « مقامات الحريري » الذي صور موضوعاته الواسطي ١٢٣٧ م وفي مخطوط قصة « بياض ورياض » التي انجزت صورها في المغرب او الاندلس ، ولا بد ان نقف قليلا عند بعض هذه الصور (٢) .

الكتاب قصة حب جرت أحداثها في شمالي العراق ، والعاشق « بياض » تاجر يحب السفر ، وهو من دمشق سافر مع ابيه فصادف « رياض » وهي وصيفة سيدة نبيلة فوقع في حبها .

(١) محفوظ في مكتبة متحف طوب قابو في اسطنبول

(٢) محفوظة في المكتبة الباباوية في الفاتيكان .

ولكن اعترض ذلك صعوبات فلبجا الى المراسلة ، مما جعل العمل
عذريا ، مليئا بالشقاء واللوعة ، حافلا بتعابير الغزل الرفيع والحب
المجرد . وكانت الصور التي عثر عليها تحمل كثيرا من الاشكال
المعمارية ، ففي صورة تمثل بياضا يعزف على القود امام سيده
وحولها وصيفات ، نرى في طرفي هذه الصورة بنائين رمزيين غطى
سطحهما مشبكات النوافذ العريضة ، هذه المشبكات التي تعطينا
فكرة عن انتقال الزخرفة الهندسية الى الرسم بشكل نمطي .
ويتكرر هذا العمل في جميع الصور الاخرى . (شكل - ٢٢)

ولكن صورة واحدة لا بد من الاشارة اليها تمثل العاشق
وقد استلقى بلا وعي عند شاطئ النهر الذي تدور عليه ناعورة
كبيرة ، ورسم هذه الناعورة يعطينا فكرة واضحة عن بداية الرقش
الهندسي الاشعاعي واشتقاقه من الاشكال المعمارية .

٣ - الفرجار والرقش الهندسي :

ان استعمال الفرجار في الفن العربي ، فتح امام الفنان ابوابا
من الابداع لا حدود لها ، لقد استعمل الفرجار اولا في تصميم
مخططات المنشآت الكبرى كالقصور ، قصر المشتى وقصر الخراة
وقصر الاخضر ، وكالمساجد والقبور مثل مسجد بايزيد في
بورصة (تركيا) ، وقبر اعتماد الدولة في اغرا (الهند) . ويقوم
المخطط المعماري على تشكيل اولى رباعي يكون اساسا في توزيع
اقسام المنشأة .

والواقع ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على احد
الاشكال الاساسية المثلث والمربع والمخمس والتسي تتضاعف
وتتشابك لكي يستخرج منها اشكال لا حصر لها من الخيط
العربي . (١) .

Issam El-Said and Ayse Parman : Geometric Concepts in (١)
Islamic Art — London 1977.

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة ، الى ستة اقسام متساوية وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على مثلث ، او نحصل على شكل سداسي يربط النقاط الستة المتتالية . و برسم مثلثين متقابلين نحصل على نجمة سداسية .

٣ - الفرجار والرقش الهندسي :

ان استعمال الفرجار في الفن العربي ، فتح أمام الفنان أبوابا من الابداع لا حدود لها . لقد استعمل الفرجار أولا في تصميم مخططات المنشآت الكبرى كالقصور ، قصر المشتى وقصر الخرائنه وقصر الاخضر ، وكالمساجد والقبور ، مثل مسجد بايزيد في بورصة (تركيا) ، وقبر اعتماد الدولة في اغرا (الهند) . ويقوم المخطط المعماري على تشكيل اولي رباعي يكون أساسا في توزيع اقسام المنشأة .

والواقع ان الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على أحد الاشكال الهندسية الأساسية المثلث والمربع والخمس والتي تتضاعف وتشابك لكي يستخرج منها أشكال لا حصر لها من الخيط العربي . (١)

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة ، الى ستة اقسام متساوية وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على نجمة سداسية .

اما المربع فانه يتألف من ربط أربعة نقاط على محيط دائرة وتحدد هذه النقاط بفتحة الفرجار المعادلة ١ ٧ ٢ او تحدد

(١) Issam El-Said and Ayse Parman : Geometric Concepts in Islamic Art — London 1977.

عن طريق رسم قطرين متعامدين . وعند رسم المربع ننصف اضلاعه ونعد مستقيمت من مركز الدائرة الى محيطها مرورا من منتصف الاضلاع فنحصل على اربعة نقاط اخرى ، فتصبح الدائرة مقسمة الى ثمانية اقواس متساوية .

وهكذا نحصل على شكل ثماني او نحصل على مربعين متشابهين يؤلفان نجمة ثمانية . ويرسم الشكل الخماسي بربط نقاط خمسة متساوية البعد عن محيط الدائرة يمكن تحديدها بفتحة الفرجار التي تعادل طول وتر مثلث قائم ، ضلعه الواحد يعادل نصف قطر الدائرة وضلعه الثاني يعادل ربع القطر .

ومن تشكيل مخمسين متداخلين نحصل على معشر او نجمة عشرية .

ان هذه النجوم السداسية او الثمانية او العشرية تستمر اضلاعها لكي تشكل نجوما اخرى او لكي تتضافر مع نجوم اخرى في تشابك منسجم ومستمر . وهكذا فان كل نجمة من النجوم تبدو جزءا متلاحما مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لا حدود لها ، كان الفنان اراد بذلك ان يصور قبة السماء او يصور الملا الاعلى ونسيجه مجاميع من الاشكال الوميضية التي تشع وتستقبل باستمرار .

واننا لنرى في هذا النسيج الشامل المتشابك المتداخل مع كل عنصر فيه جابد ونابد تعبيرا عن موقف الانسان من عالم غيبي لا يدركه الا الله ، ولا يعرف الا من خلال هذه الوحدة المتناسقة في الطاقات المتفاعلة والتي لا نهاية لتفاعلها .

وعندما يخرج هذا النسيج عن ان يكون مجرد خيط هندسي لكي يصبح مساحات لونية من الاحجار الملونة او الاصبغة ، او من التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني . فان هذه الوحدات تأخذ معنى متميزا . فالمثلث والمعين والمربع ، بل والاشكال المستننة او المحزنة والمضلعة تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع ، وضمن تناسق

لوني ساحر ، فترقع العمل الفني الى مصاف ابداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على استيحاء هذا النظام .

٤ - المضمون المطلق في الرقش :

وقد يكون منطلق هذا التنظيم هندسيا ، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الاشكال الهندسية الاولى المثلث والمربع والمخمس ، لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية ، بل هي اشكال تجريدية لجميع ما على الارض من اشكال . وذكرونا هذا بقول سيزان أن جميع الاشكال ترد الى صيغ هندسية أساسية ، اسطوانة او كرة او مكعب .

ولكن الفنان العربي لم يلجأ الى الحجوم الاساسية ، ذلك لان كل حجم هو وعاء لروح والانسان اعجز من ان ينفخها في هذا الوعاء ، بل لجأ الى المسطحات الاساسية في الوجود وليست هذه الاشكال بلا مضامين رمزية ، بل كثيرا ما استعارها الصوفيون للدلالة على معان كبيرة . وهي في الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان ، بل انها في الحق تمثل الكائنات جميعها ، الحية وغير الحية ، بأشكالها الجوهرية ، وليس بأشكالها العرضية النسبية . هنا يتجلى معنى الاطلاق في التجريد العربي ، وهو امر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون . بينما لم يتخل الرقش عن المضمون ، ولكنه مضمون مجرد مطلق يمكن البرهان عليه حتى اذا استندنا الى قوانين العلم .

ان هذا التشكيل الفني الرائع ، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن اذن مجرد تزيين مجاني ، بل تمثيل للكون الرب ، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولعلنا راينا في هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما راينا فيه تعبيرا عن الابداع (١) .

(١) انظر كتابنا « الاسس النظرية للفن العربي » - الهيئة المصرية - القاهرة - ١٩٧٤ ص ١٤

لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر ابداعية ثلاثة ، هي الشعر والخط والرقش . وفي كتاب مصور صورته بريس دافيز Pressed, Avesne منذ بداية هذا القرن (١) نستطيع ان نلقي نظرة على روائع فن الرقش الهندسي العربي الملون والتي تعرفنا على جانب من عبقرية العرب والمسلمين الابداعية لا يمكن جحوده واغفال اهميته .

الاشكال الجوهريّة المطلقة نراها متشابكة متكاملة في نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها ، هي قدرة الله تعالى متمثلة بهذا الخيط النجمي الجاّبد النابذ . « ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله » سورة البقرة ١١٥ . وهذه الاشكال التي تظهرها اشعة بصرية الهية تسقط عليها ، وتضيء جواهرها ، هي الوجود العرضي في صيغته الهيولية الاولى . هنا يتجلى المنظور الروحاني في الفن ، والذي تحدثنا عنه في مكان آخر ، في حالته الاولى المطلقة ، فالاشعة البصرية الالهية التي تمثلت بالخيوط الرقشية ، تصدر عن عدد لا يحصى من اللابدائيات متجهة الى اللانهايات ، تظهر الاشكال الجوهريّة للكائنات ولاجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل بحسب ظروف هذه الاشعة البصرية .

ويزداد الامر تحديدا عندما تأخذ هذه الاشكال الجوهريّة ألوانا مختلفة ، عندها تضيف هذه الالوان الى هذه الاشكال معان جديدة او تاويلات جديدة لتجعل من هذا النسيج التصويري تحفة فنية كل خط فيها نغم وكل لون فيها لحن . وتتحاور الانغام وتتناغم الالحن في حركة منتظمة لا يفهمها الا من كان شديد الالمام بعلم الموسيقى وأسراره .

اما الرقش اللين وهو ما يسمى بالرقي ، فهو الصيغة الاولى في الفن العربي التي تؤكد العفوية الابداعية عند الفنان . فهي تاويل

للنبات « أوراقا وازهارا وغصونا وعروقا » ، وهي توثيق لهذه العلاقة بين الانسان والطبيعة ، فكل ما يحويه هذا الرقش اللين لا ينفصل عن معنى الطبيعة وان كانت الاشكال قد ارتفعت عن ذاتيتها لكي تصبح موضوعا مطلقا ، فكانما عناصر هذا الرقش هي رموز مشتركة لعالم هذه العناصر ، عالم الازهار والاوراق ، وهو الطبيعة او هو الكون من خلال الطبيعة ، وليس من خلال اشعة الرؤية او من خلال خيوط العقل مما رايناه في الرقش الهندسي .

فاذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق اسقاطات الاشعة البصرية الالهية ، فان هنا نظاما اخر تتواجد فيه رموز الطبيعة والكون ، لكي تؤكد على ارتباطها المستمر بقوة علوية لا مناص من الارتباط بها ، وكثيرا ما تجلت من خلال هذه العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي او خط لين ، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على هذا النظام الكوني الفردوسي . فاذا كان نظام الخيط الرقشي قد عبر عن الملاءة الاعلى بأبعاده اللامتناهية فانه هنا يعبر عن الفردوس الارضي موئل الانسان المؤمن المطمئن الى الملائة الاجل .

مرة اخرى نقول ، ليس الرقش العربي ممارسة صوفية ، بل هو مجرد رسم ديني ينسجم مع ايمان العربي بالله هو فوق النسبية والتحديد والتشبيه ، وهو مؤمن بكون لا تفسير مادي علمي له ، بل هو تركيب روحي مرتبط بمعنى الانسان كروح ، وليس هو مرتبط بقوانين الفيزياء وبمقاييس الانسان . فعندما يكون الامر متعلقا بالله وبالقيمة المطلقة او بالمثل الاعلى ، فان التعبير عن ذلك يكون بالابتهاال والتبتل ، وهذا هو تفسير الرقش . وليست كلمة الرمزية صحيحة فالرقش ليس رموزا لشيء محدد مسبقا ، بل هو شيء جديد جاء انعكاسا لعملية الابتهاال والتعبد والتواجد التي يمارسها المؤمن . ونحن نرى ما يشبه ذلك في الفن المسيحي ، عندما كان مصورو الايقونات يطهرون أنفسهم ويمرون بطقوس محددة ، كان

اعتقادهم أن التصوير الايقوني هو عبادة ، بل ان ما يصنعونه هو شيء مقدس يستحق العبادة أيضا . وهذا ما تم بالنسبة لحركة عبادة الايقونات في القرن الثامن .

ولكن الرقش العربي لم يصل الى درجة التقديس ، ولا يمكن له أن يؤول الى ذلك ، ما دامت صناعة الرقش يقوم بها الانسان الفاني في هذا الكون . الرقش ليس الا صياغة جميلة لتلك العبادة الوجدانية ، وقد يأخذ معنى التواجد الصوفي مع الله ، وهذا نوع من التصميم على عبادة صافية مجردة لا محل للفرض فيها .

• - الرقش والتجريد :

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الاولى في عهد جيوتو Giotto ودوناتيلو Donatello والبرتي Alberti على الاصول الاولوية * التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد) .

وكانت هذه الاصول تقوم على اعتبار الانسان رمزا للجمال ، وان العلاقات الثابتة بين الاعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon ، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضا . ولكن الامر لم يبق على هذه الحال دائما ، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي تمييز العمل الخيالي الالهامي عن العمل العلمي القاعدي . فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع ، والعمل العلمي يقوم على الواقع ، وكما يقول براك : « ان الاحساسات تسمى الى التحوير ، اما العقل فيسمى الى التعقيد » . ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الاشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئا فشيئا ، حتى اذا كان الامر لكاندينسكي عام ١٩١٠ أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحزونات والاشكال التي لا مدلول لها ولا

ترتبط بأي الاشكال المألوفة في الواقع . هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني وعن التقائه بالاشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء .

لقد اقتضى الفنان الغربي ، كي يتحرر من ريقه القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون ، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ، ويقيم الاشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها .

ومن هنا فان الاتفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن ، كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن اطاره .

وفي هذا يقول بريون (١) « ان الفن التجريدي كما يبدو لي اكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية ، ذلك لانه لا يرتبط بالشكل التمثيلي ، ولانه ايضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يشير مباشرة وحالا ، حالات عاطفية وانفعالية اكثر محضية من تلك التي يشرها الشكل التمثيلي » .

والله في المفهوم الواحداني ، غير قابل للشبه ، وكما يقول ابن سينا (٢) « انه غير داخل في جنس ، او واقع تحت حد او برهان ، برىء من الكم والكيف والالين ، والمعنى والحركة لا ندله ولا شريك ولا ضد . وانه واحد من وجوه ، لانه غير منقسم لا في الاجزاء بالفعل ، ولا في الاجزاء بالفرض والوهم كالم متصل ، ولا في العقل بان تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة ، وانه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له ، فهو بهذا الوجود فرد ، وهو واحد لانه تام الوجود ، ما بقي له شيء حتى يتم الخ ... » .

(١) في كتابه الفن التجريدي ، ص ٢٩ السلف الذكر

(٢) كتاب الاسرار ، ج ١ ص ٢٢٤

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الاشكال التجريدية او في الرموز غير التشبيهية . وفي ذلك يقول بريون (١) « ان الفنان ، في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني او الهى ، كان يسمى الى التجريد ، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة ، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية ، وكذلك كان الامر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث اقامة الاصنام التجريدية ، الشعور بأن تشخيص الالهة فيه استخفاف لقيمتها » .

اما في التجريدية الحديثة فمن الواضح ان النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوجداني ، ولكن بالمتعالي المطلق . هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الاخيلة ، وأبصر كثيرا من الرؤى الغامضة التي تكشفته له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي .

على ان الانفعال الذاتي عند الفنان العربي اذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) فانه في الفن التجريدي انعكس في اشكال لم تخرج الا قليلا عن القواعد الجمالية الاساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ .. ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاما صوفيا ، كان عند الفنان الغربي نظاما رياضيا ، الم يسع سوريو الى اخضاع الفنون جميعا الى نظام واحد ؟ ..

ويلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق . لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الاعلى ، هو الحق ، هو الجوهر ، هو الله . ولذلك سعى عن طريق الفن الى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله .

وكذلك شأن الفنان الحديث ، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الافكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه . ومع ان بعض الاتجاهات التجريدية انما تسمى وراء الشكل فقط ، الا ان كثيرا من الفنانين التجريديين يدعون ان وراء هذه الاشكال عالما اخر مغايرا ومتمائزا عن العالم الواقعي المألوف . ويقول ميشيل سوفور (١) « ان الفنان التجريدي يسمى وراء الكلي في الخاص ، وابداد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي ، هذا الكلي هو الله . والتعرف على الاله في اي عمل فني هو الشعور بانفعال بديهي » .

وهكذا يسمى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدد وغير المرئي والفيبي .

على ان المطلق اذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني ايجاد الصيغة الاكثر محضية ، فالجمال القائم في الطبيعة ، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة ، هو جمال شيء معين ، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة ، منها المتعة أو اللذة أو الذكرى . أما الجمال المحض ، الجمال البعيد عن جميع المفريات الاضافية ، فلا وجود له في الطبيعة ، اذ نادرا ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن ، اللهم الا اذا كان منا من هو شاذ الذوق . ولكن في الفن فائنا نبحت تقريبا عن نفس الزاوية ونحاول اعادة انشائها بشكل فني ، وليس شرطا ان يكون عملنا جميلا جمال الجوكندا ، ولكن الشرط ان يكون جماله فنيا اي ان يكون ابداعيا وصرفا ، وبهذا يقول موندريان : « اننا نسمى وراء جمالية جديدة محضة ، خطوط والوان محضة ، ذلك لان العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض » .

(١) — في كتبه الفن التجريدي ، ص ٥٠ — ٥٩

M. Seuphor : L'art abstrait ... Haeghot — 1943

على أن الفن التجريدي في الغرب ، قد استطاع أن يخدم الأفكار المطلقة خدمة كبيرة ، فبعد أن كانت الشجاعة أو البراعة الوحشية ، الخير أو الشر ، الجمال أو القبح ، لا تظهر بملولها أمام الإنسان أو في الطبيعة ، أصبح من الممكن التعبير عن هذه الأشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي .

كان الفن العربي معتبرا الى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له ، إلا أن ظهور الفن التجريدي ، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي ، بل رأى مارسيل بريون في هذا الفن أساسا للتجريدية الحديثة . غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائيا من الفكرة القبلية عن الفن العربي ، فهو ان نفى عنه صفة التزيين بما لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة ، فانه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آليا لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية . فهو يرى « أن الفن التجريدي الحديث يختلف آليا عن الفن العربي في أن الاول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة ، حيث الفنان بعيدا عن كل فكرة سابقة الاشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته ، مما هو بعيد عن الفنان المسلم . فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفصلة » (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة) . وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقا واسعا بين هندسية موندريان ، وهي هندسية شخصية محضة ، وبين هندسية الرقش العربي ، والتي رآها جد موضوعية .

ونستطيع ان نجيب على بريون بما يلي :

ان الدهن الصوفي القائم على العقيدة الوجدانية ، يدعو الى انكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالطلق ، ولقد بدا هذا السعي في التكرار ، وهو مظهر

من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابن (١) الذي يقول : « أن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة ، تثير أبدية الانطلاقات والعودات ، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر ، وارتباط هذا بذاك ، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا ، ويقترب من مفهوم الذكر » . على أننا نستطيع الدفاع عن الدائمة في الفن العربي بقولنا : أن المحرك الذي دفع الفنان العربي إلى نقل الصورة الالهية ، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي . فمع أن الفنانين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول ، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي ، وكان واحدا بالنسبة للفنانين جميعا ، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية . بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية ، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصاله في العمل الفني .

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر ، فلقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية المخلصة ، أو كان الهيروفليف الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك . لذلك فإن الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد . أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض .

ان اغفال أسماء الفنانين لا يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم ، فلقد ذكر المقرئ في كتاب « الخطط » عددا ضخما من الاسماء . ولكن على ما يبدو ، لم يكن المصور يحتل مكانا مرموقا في مجتمعه ، شأنه شأن المصورين القدماء ، حيث كان العمل الفني محصورا بطبقة الصنائع . ولقد أدى إهمال شخص الفنان إلى اختلاط حدود الأعمال الفنية فيما بينها وإلى اختفاء شخصية الفنان .

P Biraben : Essai de Philosophie . . . p. 15.

(١)

على أنه لا بد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبين التجريدية في مجال الذاتية ، ذلك أن الفنان العربي إنما بحث عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق ، أما الفنان التجريدي الغربي ، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم شخصية ذاتية . وينكر كاندينسكي (١) الذي يصر على اعتبار القيم الروحية أساسا في العمل التجريدي ، ذلك ويرى « أن العنصر الذاتي في الفن ، يفقد أهميته مع الزمن ويفقد حياته ، وأن ما يبقى محافظا على قيمته أبدا ، هو عنصر الفن المحض والابدائي ، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار » .



(١) — انظر كتابه الروحي في الفن

V. Kandinsky : Du Spirituel dans l'art Ed. de Beaume — Paris 1951.

الفصل السادس فن الخط العربي

١ - الكلمة بين الشكل والمعنى :

ان الخط العربي ، هذا الفكر الساكن كما يقول الاولون ، هو اشارة معبرة مبهجة ، تختلف عن أية صفة من صفات الفرح المجاني وان كانت تلامسه ، لقد اعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن ، منطلقين من مبدأ ، هو في الواقع قول علي بن ابي طالب ، الخط الجميل يزيد الحق وضوحا ، وكما يقول عبدالله بن العباس « الخط لسان اليد » وهكذا كان الخط الجميل موازيا في اهميته للتجويد في القرآن . وسرى في جميع البلاد الاسلامية واصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية . وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الاسلامية . على ان الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول زكي الارسوزي (١) والتي تحمل بصورتها الصوتية مصدر استلهاها . ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) « التجاوب الرحماني بين الدهن والصورة » . فاية كلمة عربية مثل : سعادة ، جمال ... تحتفظ بأصولها في الطبيعة . وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الانساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها ، النحو ، الكلام ، الجرس ، كوحدة الجسم الانساني . ولهذا فان اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الاشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها .

(١) انظر كتابه (مبغية الامة العربية في لسانها) . مطبوعات دار البقعة -

دمشق ١٩٦٢

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيارا مرئيا . وعلى هذا فان الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الرقش العربي ، لم يكن القصد الافادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب ، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات ابعاد مكانية وزمانية . ففي لوحة (لا غالب الا الله) التي تتكرر آلاف المرات في جميع تفاصيل الرقش العربي الاندلسي وفي المغرب العربي ، نستطيع استنادا الى مفهوم اللغة عند الارسوزي ، والى مدلول الاحرف عند العرب ، أن نرى أولا في (لا) معنى الاستسلام وهي حرف واحد كما في الحديث الشريف (لا اله الا الله) ، وفي كتاب لشاعر تركي أنزله على آدم في صحيفة واحدة الخ . . وفي كتاب لشاعر تركي « آصف حالت شلبي » بعنوان (لام ألف) يشبه فيه هذا الحرف بالإنسان الذي يرفع يديه مستمينا مستقيما .

وإذا انتقلنا الى الصورة الصوتية في كلمة (غالب) نرى انها تعني التغلغل في السيطرة والامداد بالغلة ، وهذا المعنى مشتق عن الحدس الاولى (غل) ، الذي يعني القيد ويعني الثروة ، أي أن كلمة غالب في العربية قد جمعت بوقت واحد صفة السيطرة والرحمانية التي يختص بها الله دون سواه . أما كلمة الله فانها الكلمة الوحيدة التي تعني مفهوم الرب عند الاسلام والعرب ، والتي تستعمل حتى في اللغات الأوروبية للدلالة على هذا المفهوم المتعالي الازلي غير الشخص . فالتشديد والمد الذي يرافق اللام الاولى يعطيها هذا المعنى المتعالي ، كذلك الصفة المستقلة التي تختص بها هذه الكلمة والتي تجعلها غير قابلة للتثنية أو الجمع أو الاشتقاق ، تعطيها معنى غير قابل للتأويل والوصف وغير قابل للتكاثر لانه واحد في ذاته . ولقد أكد الخطاطون على حرف الالف في كلمة الله لدلالته الوجدانية .

وهكذا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها ، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس الى هذه المفاهيم مباشرة ، للرابطة القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة .

٢ - اصل الكتابة العربية :

كان المؤرخون الغربيون يقسمون الجنس البشري الى ثلاثة عروق : العرق السامي - والعرق الهامي - والعرق اليافثي (او الآري) نسبة الى اولاد نوح : سام وحام ويافت . وهذا التقسيم على سداخته سري فترة طويلة ولكنه فقد اليوم جميع مقوماته ، ولكنه أصبح يستعمل للتمييز بين اللغات القديمة . ونحن نرى ان اللغة ما زالت حتى اليوم هي الاساس المعتمد في تصنيف الامم دون العروق والاجناس ، وعلى هذا الاساس فان لغة ما ، درج الناس منذ التوراة على تسميتها سامية ، ويمكن ان نسميها عربية وهي تسمية ادق ، هذه اللغة تكلمتها شعوب هاجرت من شبه الجزيرة العربية وشكلت على ضفاف النهرين النيل وفي شمالي سورية والساحل ، حضارات متعاقبة ذات جذور واحدة ومظاهر متقاربة .

ولا بد من تسمية هذه اللغة (عربية) وتسمية الشعوب التي تكلمت هذه اللغة بالشعوب او الامة العربية لان التسمية في اساسها ا - رى - بي او عربي تعني سكان البادية والصحراء (١) ، ولان الاقوام التي هاجرت نحو الشمال كانت من البدو الذين تحضر بعضهم واستمر كثير منهم في بداوته محتفظا باسم العرب او الاعراب ، وكانوا جميعا يتكلمون هذه اللغة ، لغة البادية او لغة العرب ، على الرغم من اختلاف في اللهجات واختلاف في نطق بعض الحروف ، كالهزة التي يمكن ان تصبح عينا او كافا في الكلمة الواحدة مع اختلاف الناطقين بها من اكاديين او عموريين او كنعانيين .

اما العلاقة بين اللغة المصرية واللهجات العربية الاخرى فهي ليست ضعيفة كما يتخيل بعض المفرضين ، بل ان اكثر الكلمات المصرية القديمة ذات اصل عربي واضح .

(١) انظر ما اورفناه في مقدمة هذا الكتاب .

ولقد سارت الكتابة في نشأتها الاولى مسيرات متشابهة فكانت هيروغليفية تصويرية بين الرافدين وفي سورية وفي وادي النيل ثم أصبحت كتابية مجمعة ، ولقد أبانت النقوش التي اكتشفت في سراييط الخادم (سيناء) والتي ترجع الى عام ١٨٥٠ ق.م أن ثمة رابطة بين الكتابة الديموطيقية المصرية والكتابة الكنعانية التي هي آخر تطورات الكتابة المسمارية .

وما يهمنا هنا هو التأكيد على أن هذه الامة ، كانت أول من أوجد الكتابة ، وأحرف الهجاء في العالم . فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين هي رسوم هيروغليفية تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الاولى ، ثم ظهرت كتابات مؤلفة من نقط أشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة الى أشكال وشطوب على الطين بقصبة قاسية أطلق عليها اسم الكتابة المسمارية التي كتب بها السومريون أولا ثم الاكاديون والعموريون والكنعانيون (١) . وقبل أن تتجه الكتابة الكنعانية الى كتابة لينة ظهرت أولا في نقش احرام في جبيل ، كانت أوغاريت قد ابتكرت الابجدية منذ عام ١٥٠٠ ق.م وهي ابجدية كاملة مؤلفة من ٣٠ حرفا تكاد تنطبق على الاحرف الابجدية المعاصرة وأن شكل هذه الحروف يقترب من شكل الحرف اللين العربي مبتعدا عن الاشكال المسمارية القاسية .

ففي عام ١٩٤٨ م عثر العالم الفرنسي شيفر (Schaeffer) في مدينة أوغاريت (رأس الشجرة) قرب اللاذقية على رقيم صغير الحجم يحوى عددا من الصيغ المسمارية وعددها ثلاثون شكلا ،

(١) الاكاديون هم العرب النازحون من الجزيرة في الالف الثالث قبل الميلاد أقبلوا في اكاد دولة وحضارة بعد أن سيطروا على سومر .
والعموريون ، هم سكان المغرب ، سكوا على الالف الثاني ق.م . في شمالي سورية ومن أهم مدنها تل الحريري (مارى) وتل مردوخ (أبللا) وتل عطشنة (الااخ) . والكنعانيون هم سكان الساحل السوري ويطلق اسمهم أحيانا على جميع سكان سورية عوضا عن اسم العموريين ، وازدهرت دولتهم في منتصف الالف الثاني ومن أهم مدنها رأس شجرة (أوغاريت) وجبيل (بيلوس) وصور (تير) .

تبين له بعد الدراسة والتدقيق أن هذه الاشكال المسمارية ما هي الا حروف أبجدية لم يعرف لها نظير ، بل لقد تأكد للباحثين أن هذه الابجدية هي الاولى في العالم وانها ترجع الى منتصف الالف الثاني قبل الميلاد .

وكان العالم مونتيه (Montet) قد عثر عام ١٩٢٢ م على ابجدية أخرى في جيبيل منقوشة على ضريح الملك احيرام وترجع الى زمن لاحق .

وعلى الرغم من أن ضريح احيرام هذا والذي يرجع الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد يمتاز برسوم نافرة جميلة تمثل احيرام والد ايشويعل ملك جيبيل وامامه وتل من الباكيات الناحيات والمعابدات ، وبعضهن يمزقن ثيابهن علامة الحزن ، فان أهميته التي اشتهر بها ترجع في الواقع الى النص المكتوب عليه بأحرف أبجدية ما زالت تعتبر حتى الان الشكل الاول للأحرف الابجدية العربية واللاتينية .

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف ، بأن هذه الابجدية قد لا تكون الاولى تماما ، ذلك أن المصريين كانوا قد استعاضوا عن بعض الكتابات الهيروغليفية بحرف أبجدي ولكن هذه الحروف بقيت محصورة بخطهم التقليدي ولم تنتشر ، ذلك أنهم لم يستعملوا الحروف الا لكي يزينوا الكتابة الهيروغليفية التزيينية او المقطعية التي تعتمد على مقاطع تفصلها حروف المد . وهذا يعني أنهم لم يستعملوا أبدا شكلا أبجديا صرفا . (شكل - ٢٦)

اما الكنعانيون وهم قدماء العرب على ساحل البحر الابيض المتوسط ، وهم شعب عملي ، فلقد تبنا منذ العصور الاولى الابجدية التي نراها في أوغاريت حيث كان من المؤلف هناك استعمال الكتابة المسمارية التي كانت منتشرة في بلاد الرافدين ، والتي استمرت وسيلة الاكاديين والعموريين العرب القدماء ثم سكان أوغاريت من الكنعانيين ، وكان لا بد من استعمال هذه الكتابة بسبب الطريقة التي كان لا بد من استعمالها عند الكتابة على الواح

الطين بقصبة خاصة . ولكن المهم في أوغاريت أنهم ، قد استعملوا الكتابة المسمارية على الرقم الفخارية ، وهي كتابة غير أبجدية كالكتابة الصينية ، قاموا بحذف كثير من الاشارات التي كانت تلازم الكلمات ذات الدلالة الصوتية المختصرة ، واكتفوا بصورة تناسب الصيغة الصوتية ، فكانت الحروف الابجدية الاوغاريتية وعددها ثلاثون حرفا ، وهي اول ابجدية في العالم ، ويقول أحد الباحثين (جورج بيو) :

« ان ابتكار الابجدية كان حدثا هاما جدا لا يمكن مقارنته بأي حدث آخر في تاريخ الجنس البشري ، وهو اعظم من ابتكار الطباعة ، اذ ان تحليل الكلام وارجاعه الى عناصره الاولى يحتاج الى عمل فكري عظيم » .

وتبدو أهمية هذه الابجدية ، بعد العثور على النص الكتابي على تابوت احرام في جبيل التي تعتبر الابجدية فيه تطورا لابجدية اوغاريت المسمارية ، نظرا لكتابتها اللينة . والواقع ان ثمة كتابتين كانتا متداولتين في جبيل خلال الالف الثانية قبل الميلاد . الاولى تبدو على رقيم محفوظ في متحف بيروت وعلى نقوش أخرى لم يتم حل رموزها بعد . ولكن يمكننا ان نتبين ان هذه الكتابة متأثرة الى حد ما بالكتابة الهيروغليفية المصرية التي تبدو كتابة سيناء (سراييط الخادم) وسطا بينها . ويتجلى ذلك في صيغة حيوانين يرجعان لهذه الكتابة ، كما ان باقي الكلمات التي تأخذ شكلا هندسيا تذكرنا بالكتابة الهيروغليفية .

والكتابة الثانية هي كتابة احرام الابجدية فهي على ما يبدو تأخذ أصولها من الاشارات المتداولة على الساحل السوري والتي عثر عليها منقوشة على بعض الاشياء الاثرية .

على ان نقش احرام يقدم لنا نصا كاملا مقروءا ومفهوما بوضوح ، ذلك ان كل حرف يعتمد بصيغته وشكله على دلالة المادية

لأشياء معروفة ، ومع ذلك فاذا كانت الإشارة يمكن أن تترك بعض الشك في هويتها بالنسبة للشكل المادي الذي يمثله الحرف ، فان اسم هذه الحروف يسعفنا في تثبيت هذه الدلالة .

وتسميات الحروف باللفات الكنعانية أو الفينيقية (١) هي ذاتها تسميات الحروف العربية لوحدة اللفتين وهي تبين أن الحرف الاول (كما نراه في الجدول المرافق) يسمى ألف وتعني الثور ، ويرمز اليه بما يوضح خصائص الثور ، وهو الرأس ذو القرنين وأن بيت (الباء) وتعني المنزل أو البيت كما هو واضح ورمزها مخطط غرفة أو صحن دار ، وجيم (الجمل) ويمثل بسنم ، وداليت (الدال) وتعني الدلاية أو مطرقة الباب وتأخذ هذا الشكل ، وياد (الياء) وتعني اليد ورمزها الزند والساعد ، وكوف (الكاف) وتعني الكف ورمزها مشابه لكف اليد ، ورأس (الراء) وتعني الرأس وتحمل شكل الرأس . وسين (السين) وتعني السن ويأخذ الحرف شكلا مضرسا ، وميم (الميم) وتعني الماء وتتجلى بشكل تموج ، وهكذا ...

ولقد انتقلت هذه الابجدية الى الكتابة الآرامية والنبطية ومن ثم الى العربية الاولى ثم العربية الحديثة .

كذلك انتقلت الى الاحرف الاغريقية واللاتينية كما يبدو ذلك جليا من الجدول المرافق وتحكي الاسطورة أن (اوروب) بنت ملك صور (اجينور) ، وقد اختطفها (زفس) على شكل ثور عابرا بها البحر الابيض المتوسط ، نقلت الى اثينا أنواع الآلهة وظهرت فيها على شكل أفروديت أو فينوس (الزهرة) ربة الحب والحرب . وكان هذا التبرير الاسطوري لانتقال العقائد الرافدية والسورية القديمة الى اليونان .

(١) ان كلمة فينيقيا ذات اصل مصري وتعني بلاد الخشب أو بلاد الخشابين نظرا لان الساحل السوري كان يمد مصر دائما بخشب الارز والسندبان . ولقد حُرقت فأصبحت بونيقيا في شمالي افريقية .

وتقول اسطورة أخرى ، أن (قدموس) شقيق (أوروب) قد مضى الى بلاد اليونان باحثا عن اخته ، وبعد أن وصل الى (بيوتي) أنشأ مدينة طيبة شمالي أثينا ، وقام هناك بتعليم الناس أبجدية الكنعانيين ، واستمرت هذه الابجدية مستعملة مع بعض التحوير وحاملة نفس التسميات الكنعانية القديمة ، ثم انتشرت هذه الابجدية في جميع الكتابات الغربية بعد أن تبناها الرومان .

ولقد عثر على نقد برونزي اغريقي يحمل في احد وجهيه صورة (قدموس) يعلم اهل طيبة الاحرف الابجدية الفينيقية وهذا النقد محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس .

ويذكر (هيرودوت) الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، أن الفينيقيين نقلوا الى اليونان مع تجارتهم ، كتابتهم في الوقت الذي كان فيه اليونانيون احوج ما يكونون الى تعلم كتابة لتسجيل تاريخهم .

وهكذا انتقلت الحروف الفينيقية الى بلاد اليونان لكي تكون اساسا واضحا للحروف اليونانية ثم اللاتينية (انظر الشكل-٢٧) كما تحولت هي ذاتها منتقلة عبر الآرامية والنبطية لكي تصبح الكتابة العربية الحديثة . ومع أن الفرق واسع اليوم بين الكتابة العربية والكتابات اللاتينية ، فإن القاء نظرة مقارنة على تطور الخط الفينيقى تبين الدليل على أن العرب هم الذين علموا الغرب كتابتهم الاولى . كما علموهم الحساب وأن جاء متأخرا .

فنحن نسمع عن الارقام العربية التي يتداولها الغرب كما يتداولها العرب في شمالي افريقيا . ونحسب أننا نتنكر لهذه الارقام في الشرق . ولكن منشأ هذين النوعين من الارقام واحد وأن الارقام المشرقية والمغربية هي أرقام عربية ابتكرها العرب عن الهند بعد أن كانوا يستعملون الحروف عوضا عن الارقام $1 = \alpha$ و $2 = \beta$ ثم $10 = \iota$ و $20 = \kappa$ وهكذا مما يسمى بحساب الجمل .

ولعل أصل هذه الأرقام هو هندي . ولكن الصفر هو من ابتكارات العرب الهامة في علم الحساب وأن الأرقام المشرقية والمغربية هي عربية صرفة .

٣ - الأصول المباشرة للكتابة العربية :

لتحديد الأصول المباشرة للكتابة العربية هناك ثلاثة آراء :
- رأى يقول أن مصدرها الكتابة السريانية الحيرية ، ويعتمد هذا الرأي على ما أورده البلاذري (١) ثم على النقش الذي اعتمد عليه ستاركي Starcky (٢) والذي عثر عليه في دير سمعان (غربي حلب) ، كما يعتمد على الرأي الصادر عن ابن النديم بأنه انتقل من الأنبار إلى الحيرة ومنها إلى الحجاز عن طريق دومة الجندل (٣) ويخالف هذا الرأي يحيى نامي (٤) وأبو الفرج العث (٥) وحجتهم أنه ليس بين أيدينا كتابة سريانية من الحيرة تؤكد هذا الزعم .

- وهناك رأي آخر يرى أن الخط العربي مستمد من الخط المسند الحميري أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين . ويحاول العث تأكيد هذا الزعم ضمن حدود التأثير المشترك ، في حين أن أكثر العلماء ينفون هذا الزعم (٦) .

- أما الرأي الثالث الذي اتفق عليه أكثر الباحثين فهو أن الكتابة التي ظهرت في جيل انتقلت إلى الآراميين واستعمل الأنباط

-
- (١) البلاذري - فتوح البلدان ٣ - ٥٧٦
(٢) J. Starcky : Petra et la Nabatene
(٣) البلاذري نفس المرجع - وابن النديم الفهرست ص ٦ - ٧
(٤) - يحيى نامي مراحل الخط العربي ص ٤
(٥) أبو الفرج العث : نشأة الخط العربي وتطوره - الحوليات السورية مجلد ٢٣
(٦) R. Dussaud : La pénétration des Arabes en Syrie, p. 61.

الكتابة الآرامية وطورها وامتد تطورها الى العربية (١) . ولست ستاركي ما زال يعتقد أن السريانية هي مصدر العربية وليس النبطية المتأخرة . ويؤكد هذا الرأي الثالث الكتابات الثلاثة التي ترجع الى ما قبل الاسلام وهي :

— كتابة أم الجمال (في بصرى الشام) وترجع الى نهاية القرن الثالث ميلادي وهي شديدة القرب من النبطية حتى أن ليتمان Litmann ثم ستاركي Starcky اعتبرها نبطية وتتضمن :
دنه (هذا) نفسو (قبر) فهرو بر (ابن) سلي ربو (مربي)
جديمة ملك تنوخ . (شكل — ٢٨)

— كتابة النمارة (حوران) اكتشفها دوسو وترجع الى عام ٣٠٠ م . وهي شاهدة قبر امرؤ القيس بن عمرو ملك العرب وهي مؤرخة في عام ٢٢٣ نبطي الذي يبدأ من تأسيس بصرى الشام عام ١٠٥ م ، يعني أنه يرجع الى عام ٢٨ م . ويعتقد ستاركي أن هذه الكتابة نبطية بلغة عربية .

— كتابة معبد رم (شرقي العقبة) عشر عليها سافينياك وهورسفيلد (٢) وهي أقرب الى العربية .

— كتابة أم الجمال الثانية درسها ليتمان وقدر تاريخها القرن السادس الميلادي ، ومع ذلك فإن الاثر النبطي فيها واسع جدا وتتضمن العبارة التالية « اله غفرا لاثيم بن عبدة كاتب العبيد أعلى بنى عمرى ينم عنه من ١١ » وهي كتابة عربية واضحة وإن كانت بعض الحروف قد رسمت بالنبطي .

(١) أول من أثبت هذا الرأي هو Cantineau في كتابه
Le Nabatéen Vol. II Paris 1925

— وأكد ذلك جواد علي في كتابه « تاريخ العرب قبل الاسلام » .

(٢) M. R. Savigmiac et G. Horsfield : Le temple de Ramm (Reune biblique 1935)

- كتابة زيد (شرقي حلب) وهي محفورة على حنت كنيسة مع كتابة يونانية واخرى سريانية وهي مؤرخة لعام ٨٢٣ سلوقي اي ٥١٢ م وهي كتابة عربية بدائية ذات ملامح نبطية .

- كتابة أسيس (بادية حوران) نشرها العشي (١) وتعتبر هذه الكتابة التي ترجع الى عام ٥٢٨ م اكثر الكتابات العربية الاولى تكاملا ، ومع ذلك فهي مؤرخة بالنبطي .

- كتابة حران (اللجا - حوران) وهي أيضا عربية الكتابة ولكنها بدائية ، وترجع الى عام ٤٦٣ نبطي اي ٥٦٨ م . وتتضمن العبارة التالية « أنا شرحبيل بن ظلمو بنيت ذا المرطول سنة ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعاصم » . (شكل - ٢٩)

٤ - دلالة الحروف :

يحمل الحرف دلالات مختلفة ، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباط أحرفها ارتباطا عضويا بالمعنى ، فالراء مثلا في الكلمات التالية جر ، خر ، فر ، كر الخ . . لها صورة الحركة التي تفرضها على الكلمة . كذلك شأن الدال - مد - عد - كد - ود - رد . فيها البلل ، ثم أن للحرف قيمة قدسية سرية ، نراها واضحة في القرآن الكريم ، عندما نبتدىء بعض السور بها مثل ياء سين ، ونون وكاف هاء ياء عين صاد . . الخ . .

وكثيرا ما نرى في الرقش العربي حروفا منفصلة أو مبهمة ، كانت هي ذاتها أساسا أو موضوعا للوحة فنية . ويرجع ذلك الى أن العرب وفي الاسلام خاصة ، قد أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصا (٢) . أما الباء فلها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن ،

(١) - أبو الفرج العشي - كتابات عربية منشورة في جبل أسيس مجلة الابحاث بيروت السنة ١٧ ج ٢ والسنة ١٨ ج ٢

(٢) انظر في ذلك مقال التشبيه في الحروف في الادب الاسلامي انا ملري شميل مجلة « فكر و فن » العدد (٣)

والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الانسانية ، والله هي الهوية الالهية عند ابن العربي ، والميم كانت تعبيراً عن الضيق .
اما الالف فلقد كانت ذات أهمية خاصة عند العرب لانها في مقام (أحد) وهي رمز لوحدة الله المطلقة ، وعن سهل التستري الصوفي المتوفي عام ٨٩٦ هـ قال : ان الالف اول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الالف الى الله الذي ألف بين الاشياء وانفرد عن الاشياء ، وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوف ، وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد إذ أن الفرق بين الله الاحد ورسوله الانسان الكامل « أحمد » هو ميم واحدة (١) .

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله ، فالالف تقابل القامة الجميلة المنتصبة ويقول ابن المعتز :

كان السقاة بين الندامى الفات على السطور قيام

وصورة الجيم هي الاذن ، والدال صورة العاشق الذي صار دالا من شدة الحزن والسين هي الاسنان الجميلة والميم الفم الجميل ، وكانت الواو صورة الزورق والراء صورة الهلال وهكذا .

والخط العربي يعتبر مظهر العبقرية الفنية عند العرب ، ولقد كان اولاً وسيلة للمعرفة ، ابتداءً منذ أن كان جنينا في رحم الكتابة الفينيقية (٢) ، ثم توضع في الكتابة الآرامية ثم في الكتابة النبطية المتأخرة حتى بلغ كماله وجماله في الكتابة العربية ، وأصبح فنا له ما يقرب من ثمانين أسلوباً وطريقة ، من أشهرها الكوفي والثلث والرقعي والفارسي والديواني .. وفروع هذه الخطوط ، بل أن

(١) انظر عبد الكريم الجبلي في رسالته المسماة « كتاب الاربعة مرتبة » - فكر وفن العدد (٣)

(٢) - في جبيل ، اكتشف العالم مونتة عام ١٩٢٢ ابجدية لينة ترجع الى عام ١٢٠٠ ق.م اكتشفها من خلال كتابة على قبر احيرام ملك جبيل (محفوظ في متحف بيروت وهذه الابجدية هي اساس الابجدية العربية والابجدية الاغريقية انظر ما ورد سابقاً في هذا الفصل .

ابن البواب (١) (توفي ٤٢٥ هـ) قدم في نطاق الخط الثلث فقط سبعة عشر قلما وهي الثلث - المعتاد - المنشور - المقترن - التواقيع - جليل - الثلث - المصاحف - المسلسل - الغبار - النسخ - الفضاح - جليل - المحقق - الريحان - الرقاع - الرياشي - الحواشي - الطومار ..

٥ - جمالية الخط :

لقد كان أبو حيان التوحيدي (توفي ٤١٤ هـ) أول من تحدث في جمالية وتقنية الخط ، توضح ذلك في رسالة تحت عنوان « علم الكتابة » (٢) وهي من أقدم ما ألف بالعربية في هذا الفن ، ولا يخفف من أهميتها ما ورد في الفهرست والرسالة وجامع محاسن كتابة الكتاب .

ولقد امتهن أبو حيان مهنة الوراقة ، أي نسخ الكتب ، وكان خطة جميلا ، واتصل بأكثر خطاطي زمانه المشهورين من أصحاب الأقلام البارعة ، وأرباب الخطوط الياقة . والخط السائد في زمانه ، هو الخط الكوفي وكان على اثنتي عشرة قاعدة .

ويعدد التوحيدي أنواع الخط الكوفي فيورد منها : « الاسماعيلي ، والمكي ، والانديلي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغداددي ، والشعب ، والريحاني ، والمجرد ، والمصري » .

فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ، ومنها قريبة الحدوث وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم ، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم (٣) .

(١) انظر صلاح الدين المنجد : في تحقيقه لكتاب « جامع محاسن كتابة الكتب » للطبيبي - بيروت .

(٢) . انظر تحقيق ابراهيم الكيلاني . لرسائل ابي حيان - بيروت . وانظر كتابنا علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي - بغداد ١٩٧٠

(٣) . ابو حيان : الرسائل ص ٤٢

٦ - شروط الخط الجميل

ويضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول : والكاتب يحتاج الى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق ، والمحلى بالتحديق ، والمجمل بالتحويق ، والمزين بالتخريق ، والمحسن بالتشقيق ، والمجاد بالتدقيق ، والمميز بالتفريق .

أما المجرد بالتحقيق فإبانة الحروف كلها ، منشورها ، مفصلها وموصلها ، بمداتها وقصراتها ، وتفريجاتها وتعويجاتها ، حتى نراها كأنها تبسم عن ثغور مفلجة ، أو تضحك عن رياض مدبجة .

وأما المراد بالتحديق ، فأقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها ، محفوفة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها ، أكانت مخطوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المفتحة .

وأما المراد بالتحويق فإدارة الواوات والفئات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومدنية يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة .

وأما المراد بالتخريق فتفتيح وجوه الهاء والعين والفين وما أشبهها كيفما وقعت أفرادا وأوزواجا ، بما يدل الحس الضعيف على انضاحها وانفتاحها .

وأما المراد بالتعريق فإبراز النون والياء وما أشبهها ، مما يقع في أعجاز الكلمة مثل عن وفي ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد .

وأما المراد بالتشقيق فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي . فإن الشكل يصح ومعهما يحلو ، والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية .

وأما المراد بالتنسيق ، فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية وحياطتها من التفاوت في التادية ، ونفض العناية عليها بالتسوية .

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها
وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقا لا خلافا .

وأما المراد بالتدقيق ، فتحدد أذنان الحروف بإرسال اليد ،
واعتماد سن القلم ، وإدارته مرة بصدرة ، ومرة بسنية ، ومرة
بالإتكاء ومرة بالإرخاء ، بما يضيف اليهما بهجة ونورا ورونقا
وشدورا .

وأما المراد بالتفريق ، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ،
وملازمة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه
بالبدن ، جامعا بالشكل الأحسن .

ويختتم أبو حيان شروط الخط الجميل ، بشرط أساسي
جامع فيقول « فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتيا ،
وفعله موافقا وقريحته عذبة وطينته وطئة » .

٧ - أنواع الأقلام في الخط العربي :

وقدم أبو حيان في رسالته عن علم الكتابة ، تفاصيل عن أنواع
الأقلام وطرق بريها وقطعها ، والقلم هو الوسيلة الأساسية
لفن الكتابة وللملك وجب اختياره بدقة « وخير الأقلام
ما استمكن نضجه في جرمه ، وجف مأؤه في قشره ، وقطع بعد
القاء بزره ، وصلب شحمه وثقل حجمه » والقلم المحرف يكون
الخط به أضعف وأحلى والمستوى أقوى وأصفى والمتوسط بينهما
يجمع أحد حاليهما ، وما كان في رأسه طول فهو يعين اليد الخفيفة
على سرعة الكتابة ، وما قصر فبخلافه . (١)

(١) ويتم برى القلم بأربعة طرق حسب ما أورده أبو حيان في الرسائل (ص ٤٢)
الفتح : وهو في القلم الصلب أكثر تقصيرا ، وفي الرخو أقل ، وفي المعتدل
بينهما .

والنحت : أي نحت حواشي القلم ويطنه ليكون مستويا من جهة السنين معا ولا

٨ - مبادئ تقنية في الخط :

ويستعرض أبو حيان بعض المبادئ التعليمية التقنية التي جاء بها غيره من مشاهير الوراقين والخطاطين فيقول على لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلاما بين يديه (١) .

« ليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظ ، ولا تبره عند عقدة ، فان فيه تعقيد الامور ، ولا تكتب بقلم ملتو ، ولا ذى شق غير مستو ، فان اعوزك الفارسي والبحري ، واضطرت الى الاقلام النبطية ، فاختر منها ما يضرب الى السمرة ، واجعل سكينك احد من موسى ، ولا تبر به غير القلم ، وتمهده بالاصلاح وليكن مقطك اصلب

يخيف على احد الشقين فتضغف سنه ، وتكون شحمة القلم في بطنه متساوبا وان يكون الشق متوسطا لجلفة القلم دق او غلط .

الشق : اذا كان القلم صلبا فيشق اكثر الجلفة ، وان كان رخوا يكون مقدار ثلث الجلفة وان كان معتدلا يتوسط .

القط : وهو اما محرف او مستو او قائم او مصوب .

واجودها المحرف المعتدل . ويكون الخط به اضعف واحلى . ومن الخطاطين من يجنح الى تدوير القطعة ويمدها ، ويرغب فيها ، واعني بالدورة ان لا تظهر لها تحريفا .

اما القط المستوي ، فيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء ، لا يميل الى جهة والخط به اقوى واصفى . واما القط القائم ، فان يكون استواء القشرة والشحمة معا .

والقط المصوب ، غير محمود وهو قط الجلفة مع عدم استواء القشرة والشحمة ويقول الخطاط الوزير ابن مقله : « اطل الجلفة وحسنها وحرف القطعة وايمنها ، والقط هو الخط » .
واقسام القلم هي : —

القصبة وتغلها القشرة وتحت القشرة الشحمة ، وعند بري القلم تتم فتحة تتشكل ما يسمى البطن . وفي طرفي البطن الحواشي ورأس القلم الجلفة وتنتهي بالقطعة وطرفا القطعة يتسميان السفان ...
والقلم انواع ، منها الفارسي والبحري والنبطي .. حسب نوع القصب .

(١) نفس المصدر الرسائل ص ٥٦ .

الخشب لتخرج القطة مستوية ، وابر قلمك الى الاستواء لاشباع الحروف ، واذا أجلت فالى التحريف . واجود الخط أئينه ، واجود القراءة أئينها .

وكان الحسن بن وهب يقول : يحتاج الكاتب الى خلال ، منها : تجويد بري القلم ، وإطالة جلفته ، وتحريف قطته ، وحسن الثاني لامتطاء الانامل ، وارسال المدة بقدر اشباع الحروف ، والتحرز عند افراغها من التطليس وترك الشكل على الخطا ، والاعجام على التصحيف ، وتسوية الرسم ، والعلم بالفضل ، واصابة المقطع .

وينصح سعيد بن حميد الكاتب ، أن يتبع الفنان الخطاط ما يلي :

« أن يأخذ القلم في أصلح أجزائه ، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه ، ويعطيه من أرض القرطاس حظه ، ولا يكتب بالطرف الناقص في سنه ، ويضعه على عيار قسطه ، ويصوره بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمني لما دونه ، ولا يخطر بالبال شاو ما فوقه ، ويعدله في شطره ، ويشبهه مما يأتي من شكله ، ويقرن الحرف بالحرف على قياس ما مضى من شرطه في تقريب مساحته وتبعد مسافته ، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير شطره ، ويسوي اضلاع خطوط كتابته ولا يحليه بما ليس من زيه ، ولا يمنعه ما هو له بحقه ، فتختلف حليته وتفسد تسميته (١) .

٩ - اقوال في مزايا الخط :-

« خط القلم يقرأ بكل مكان وفي كل زمان ، ويترجم بكل لسان ، ولفظ اللسان لا يجاوز الاذان ، ولا يفهم الناس بالبيان ، ولولا الكتاب (أي الفنانين الخطاطين) لانتفت اخبار الماضيين وانقطعت انباء الغابرين » .

(١) الرسائل ص ٥٧

والفن ينقل العواطف الكامنة في النفس ويفصح عنها بشكل
فصيح جذاب . فهو يعبر عن العالم الداخلي للإنسان المبدع
وليس فقط عن العالم الخارجي وعن آثار الإنسان والزمان . وقال
علي بن عبيده : « القلم أصم ، ولكنه يسمع التجوى ، وأبكم ولكنه
يفصح عن الفحوى ، وهو أعمى من باقل ، ولكنه أفصح وأبلغ من
سحبان وائل ، يترجم عن الشاهد ، ويخبر عن الغائب » .

وقال جبل بن يزيد : « القلم لسان البصر يناجيه بما استتر
من الاسماع ، ويناغيه بما استشار من الطباع ، ويحدثه بما حدث
وان كان في البقاع » . ثم يتابع أبو حيان تعريفه للفن فيرى انه
مؤلف من شكل ومضمون ، من فكر هو الحكمة وابداع هو البلاغة ،
وهو لري العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال .

قال عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان : « القلم شجر ثمرته
اللفظ والفكر ، وبحر تولوه الحكمة والبلاغة ، ومنهل فيه ري العقول
الظامئة ، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة » .

١٠ - المقياس في الخط :

الخط فن ، بمعنى انه يستقيم مع الابداع وينمو بازدهار
الحرية فيه ، ولكننا مع ذلك اذا دققنا في الخط العربي فانا نرى
ان ثمة مقاييس يمكن استخلاصها لتحقيق سلامة الخط . الاصل
اذن ان يقوم الفنان الخطاط ، وليكن ابن مقلة او ابن البواب بابداع
هذا الخط الذي يصبح اسلوبا راسخا يعزز قاعدة . ثم يأتي
تلاميذ هؤلاء لكي يطبقوا هذه الخطوط ويكون مقياسهم في ذلك
قاعدة او مقياسا Module .

صحيح ان تطبيق المقياس في الخط قد يجعل فيه عملا
تطبيقيا ، ولكن هذا التطبيق نفسه يتطلب تفوقا ومهارة ويفسح
المجال الى ابداع جديد . فالطبيبي كان تلميذا للبواب قلده خطه بدقة
في مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) وكان في ذلك
اعجوبة عصره ثم انه اي الطبيبي قدم انماطا من الخط جديدة لم
يكن استاذة قد قدمها مثل الخط اللؤلؤي .

ان اول من استخلص المقياس في الخط لاحكام حسنه ولاحكام نسخه كان ابن مقلة (١) . والالف عند الخطاطين العرب هي الحرف الذي اصبح مقياس التناسب لباقي الحروف الجميلة في جميع انماط الخطوط ، ويرجع اختيار الالف لكي تكون مقياسا . اول شكل الالف الممتد وقيمة هذا الحرف القدسية الذي يشير الى معنى الله لانه الحرف الذي يتبدى به اسم الجلالة ولانه الحرف الذي يشابه الرقم واحد الاحد ، كما اوضحنا . وطول الالف مختلف عليه بين الخطاطين وهو يقاس عادة بنقاط معينة اي بنقطة القصبة التي تكون قطتها نفس قطة الالف . والقطة ذات عرض عرقي ، ولكن في بعض الخطوط كالطومار وهو خط رسمي يكتب به السلطان اسمه وتوقيعه ، تكون قطة القلم فيه ثابتة ، وعرضها كما يقول القلقشندي اربعة وعشرون شعرة (٢) . اما في باقي الخطوط فان لكل خطاط ان يقط قلمه حسب ما اعتاد عليه وحسبما جرت العادة عليه بين اهل صنعته وحسب نوع النص الذي يريد ان يكتبه .

وهكذا فان اسلوب الكتابة يخضع في الواقع الى نوع القلم وعرض قطته ففي الخط الثلث نرى ان عرض قطة القلم يعادل ثلث عرض قطة الطومار ، كذلك عرض النقطة .

ان ارتفاع الالف يختلف من ثلاث نقاط الى اثنتي عشر نقطة ، وعرض الالف يبقى بعرض النقطة في جميع الحالات . واختيار ارتفاع الالف في نص من النصوص يقيد الخطاط في تحديد مقاييس الالف في النص كله .

ويستعمل طول الالف أيضا كقطر لدائرة موهومة ، نستطيع فيها ان نكتب جميع الاحرف . وهكذا فان الخطاط عندما يرسم

M. Sijelmassi et A. Khatibi : L'art calligraphique Arabe, (١) Casablanca, 1974.

(٢٢) القلقشندي - صبح الامس - في حنامة الاثر - ٢ - ص ٥٢

أحرفه يقيسها في الواقع بواسطة ثلاثة مقاييس في عرض الحرف وقطة القلم وقطر الدائرة وهذه المقاييس الثلاثة تختار من قبيل وتكون أساسا لتناسب خطه .

وهكذا فإن العرب عرفوا المقياس (المودول) وهو الوسيلة لتحديد العلاقة العضوية بين أجزاء الشكل ، منذ زمن قديم ، وأقاموه في مجال الخط العربي لكي يكون معيارا للجمال الأقل . ويجدد المقياس مبرره هنا كما هو الأمر في العمارة ، والحق أن كتابة الخط هي أشبه بالبناء ، لا بد أن يكون محكما وأن تكون أجزاؤه متناسقة منسجمة ، وليست خاضعة لمقاييس عفوية بل إلى علاقات مستمدة من طبيعة الأشياء . . .

ومع أن المقياس هنا يأتي بعد الإبداع ، وأن هذا المقياس يبقى نسبيا وليس مطلقا ، فإن الحكم على كمال الخط وجماله ، ثم أن ممارسة الخط فيما بعد وتدريبه لا بد أن يعتمد على مقياس واحد من الخطاطين في قلم من الأقلام على اختلاف أنواعها .

١١ - أشكال الخط العربي :

من أوائل أشكال الخط العربي التي ظهرت أيام الرسوم (ص) الخط المكي والمدني ويصف صاحب الفهرست - ابن النديم - (١) هذا الخط « ففي ألفاته تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع ، وفي شكله انضجاع يسير » . على أن ثمة خطأ آخر يميل إلى التربع في زواياه ويطلق عليه اسم (المزوي) وكان يستعمل للأخبار العامة ومنشؤه الكوفة . ثم تظهر المصاحف الشريفة السبعة التي كتبها زيد بن ثابت في عهد عثمان وقد كتبت بالخط المدني ذاته وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير ، كما يقول القلقشندي (٢) .

(١) ابن النديم : الفهرست - ص ٩

(٢) القلقشندي - صبح الأعشى ج ٣ ويسمى الطومار وفي هذا القول تناقض ونحن نرى أن خط الطومار لم يظهر في عهد عثمان .

ومهما يكن من أمر فإن خطوط مصاحف عثمان ، لم تخرج عن الخط المدني وهو تطوير واضح للخط النبطي . ولا بد من الإشارة الى ان هذا الخط يمتاز بالامور التالية لاحظها الدكتور المنجد (١) :

١ - ربطت الحروف في الكلمة الواحدة ، الا الحروف التي لا تربط .

٢ - شكل الحروف النهائية في الكلمة مختلف عن شكل البدائية فيها .

٣ - ان ملاحظة ابن النديم في شكل الالف وميلان الكتابة صحيحة .

وفي عهد عمر ظهر خط « المشق » وفي القاموس المشق في الكتابة : مد حروفها . وهو خط سريع ممتد الجروف غامض التركيب ، وهو من الخطوط التي كانت تكتب بها المصاحف ويختلف عن الخط المدني في انتصاب مداته .

وفي عهد عمر ايضا ظهر خط جديد في الكوفة التي انشأها بأمرة سعد بن أبي وقاص وأطلق عليه اسم الخط الكوفي ، وهو خط يابس فيه صنعة وهندسة لعلها استمدت من الكتابة السريانية التي كانت شائعة في اطراف الكوفة وبخاصة في الحيرة . ولكن الخط الكوفي لم يكن يابسا دائما بل ظهر خط مقور مستدير كما يقول ابن مقلة ، هو الخط الذي اقتضته السرعة والتبسيط ، وهو يشبه النسخي المعروف اليوم . ولقد انتقل منذ ذلك الوقت الى المدينة ومنها الى مصر . (شكل - ٣٠)

وفي عهد الامويين ظهر الخط الشامي ويعتقد ابن النديم ان الخطاط « قطبة المحرر » هو اول من ابدع الخط العربي وطوره ، فقد ابتدع اربعة اقلام لعلها الجليل والطومار والثلاث والنصف ،

(١) د. صلاح الدين المنجد : تاريخ الخط العربي - دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٧٢

الاولان يابسان والاخران لبنان . واشتهر من الخطاطين في العهد
الاموي مالك بن دينار - وخالد بن ابي الهياج - وشعيب بن حماد
واسحاق بن حماد ، وابراهيم الشجري . وقد لا يكون الخط
الشامي بعيدا جدا عن الخط الكوفي بنوعيه ، ولكن الفروق بينهما
ترجع الى اختلاف طرائق الخطاطين ، بدا ذلك ايضا ، في الخطوط
المعاصرة الاخرى كالخط المصري والقيرواني ، وفي الخطوط التي
ظهرت فيما بعد في العصر العباسي وذكرها ابن النديم كالمثلث
والمدور والراصف والمصنوع والتجاويد ، ولعل من اشهر الخطاطين
في العصر العباسي ، الاحول المحرر وهو احد كبار الخطاطين ، وكان
وزير المعتصم معجبا بخطه ولا يكتب له احد غير الاحول . ولقد ابتكر
من الاقلام المسلسل وهو خط متصل لا انقطاع بين حروفه .
والحمام ، وكان يستعمل لكتابة الرسائل وسمى بالغباري ، والاجازة ،
وهو خط قريب من الثلث والنسخي . اما ابو علي محمد بن مقله
المتوفى عام ٣٢٨ هـ فقد كان وزيرا للمقتدر وللقاهر بالله وللراضي
بالله ، ثم وشي به فقطع الراضي يده اليمنى فصار يكتب باليسرى ،
وقيل كان يشد القلم على ساعده المقطوع عند الكتابة ، وابتكر ابن
مقله خط النسخ الذي انتشر عنه ثم تطور ، واشتهر عبد الله بن
مقله مع اخيه بكتابة الخط الجميل ، وان كان قد تتلمذ على الاحول
المحرر . وكان ابنا مقله ، الوزير واخوه قد برعا في خط الثلث وقلم
التوقيعات ، وكان اسلوب ابن مقله الوزير في خط الثلث يتناقله
الخطاطون والمحررون . ومن اشهر من اخذ بأسلوب ابن مقله
عبد الله بن اسد القاري المتوفى عام ٤١٠ هـ ، وكان يكتب الشعر
بخط قريب من المحقق ، واخذ عن ابن اسد الخطاط الاشهر ابن
البواب صاحب المعجزات في حسن الخط كما يقول ابن الفوطي .
ولعله تجاوز الوزير ابن مقله في مقدرته على تجديد خط الثلث
وتنويحه . (شكل - ٣١)

واذا كانت آثار ابن مقله مفقودة ولا يمكن التعرف على نماذج
من خطه الا عن طريق ما شرحه الكتاب والمؤرخون ، فان بعضا من
آثار ابن البواب قد وصلت الينا مثل ديوان سلامة بن جندل

والقرآن المحفوظ في مكتبة شستريتي في دبلن (١) ، بل ان مخطوطا هاما عشر عليه الدكتور صلاح المنجد ونشره وهو كتاب (جامع محاسن كتابة الكتاب) كان قد جمعه وكتبه بخطه محمد بن حسن الطيبي ، أحد كبار الخطاطين في القرن العاشر الهجري ، بأسلوب ابن البواب المتعدد الاقلام ، وبهذا يكشف هذا الكتاب عن اشكال انواع الاقلام التي كانت تعرف أسماؤها دون التاكيد من اشكالها المطابقة لهذه الاسماء ، ومن الاقلام التي عرض الطيبي نماذجها على انها من طريقة ابن البواب هي قلم الثلث المعتاد (وهو خفيف الثلث) قلم المنشور قلم التواقيع (او التوقعات) ، قلم جليل الثلث (او الثلث الثقيل) قلم المصاحف ، المسلسل ، الفبار ، النسخ ، جليل المحقق ، الريحان ، قلم الرياشي (او الرياسي) وقلم الحواش ، والاشعار ، والرقاع ، والمقترن ، وقلم اللؤلؤى .

ثم ازدهرت المدرسة الفارسية في العهد التيموري والصفوي وظهر الخط الفارسي وقلم نستعليق والديواني والهمايوني والكوفي الايراني ، وفيه جمع بديع من الزخرفة التخيلية والخط الجميل ، ومنه الكوفي المزهر الذي انتقل الى مصر في عهد الفاطميين .

وكان مير علي ، الوزير والشاعر والموسيقى ، من أشهر خطاطي هراة وبخاري في القرن الخامس عشر واليه يرجع ابتكار خط نستعليق ، ثم ظهر في هراة الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور كما ظهر في تبريز الخطاطون عبد الرحمن الخوارزمي وولده ، وقد ادخلوا تحسينات على خط التعليق ، اما خط الرقاع ، او الرقعي فلقد ابتكره العثمانيون . ومن أشهر الخطاطين الاتراك وأغزرهم انتاجا الحافظ عثمان بن علي وكان معلم السلطان أحمد خان الثاني عام ١٦٩٣ م .

واستمر الخطاطون في المغرب العربي والاندلس بالتفنن بالخط الحجازي وربما أخذوا من الجليل والثلث في خط مبتكر . (شكل-٣٢)

(١) D. S. Rice : The Unique Ibn al-Bawab Manuscript in the Chester Beatty — Dublin 1955.

الفصل السابع

العمران العرّجي^١

١ - العمران وتكون المدينة العربية :

عندما نتحدث عن المدينة العربية الاسلامية ، فان مجموعة من العناصر تتزاحم متميزة او متداخلة ، لكي تدل على شخصية المدينة . وتشابه المدن العربية الاسلامية في تحديد عناصر وجودها ، وذلك للوحدة الجغرافية والتاريخية والبشرية والعقائدية ، القائمة فيما بينها .

ان المناخ الذي يتشابه في اكثر المدن العربية الاسلامية ، قد فرض شروطه على تكون المدينة ومساكنها واسواقها بل على تكون المساجد والفنادق والمقابر ، كما فرض شروطه على طابع الزخرفة والتزيين الداخلي . (١)

لقد تكونت المدينة العربية الاسلامية ، بصورة عفوية منسجمة مع الضرورات المناخية ومستجيبة لمتطلبات الانسان الذي يعيش في هذه البيئة الجغرافية ، فكانت في ذلك الحيز المكاني الذي رسم اسلوب حياته وتقاليده وشكل تطوره .

واستجابت المدينة العربية القديمة بصورة تلقائية عن طريق سكانها ، لمتطلبات المناخ ، فالدروب والازقة الضيقة والملتوية ، التي تحذب عليها الكتبيات والبروزات ما زالت خير وسيلة لتدرا عن العابرين المشاة حر الصيف القائلز وبرد الشتاء القارص ، ولتحميهم من الرياح والعواصف والغبار ، حتى الاسواق فلقد

(١) انظر ج. مارسيه : الفن الاسلامي - الترجمة العربية ص ١١ .

غطيت كلها بقبوات خشبية أو معدنية ، فأصبحت واقية شاملة
لاهل الاسواق وروادها ، كما انها اعطت السوق طابع الوحدة (١) .
واذا القينا نظرة على المدينة من عل ، فاننا نرى اسطحها
وقد امتدت على ارتفاع واحد تقريبا فلا يرتفع البيت اكثر من
طابقين ، وهكذا فان تيارات الهواء لا تؤثر على حرارة الجو في
الدروب والحدائق ، مما يجعل الفارق الحراري فيها ضعيفا
ويحميها من تقلبات الطقس الخارجي (٢) . (شكل - ٣٣)

٢ - عوامل تكوين المدينة العربية :

١ - العامل الروحي :

منذ عام ٦٣٦ انتشر الدين الاسلامي في البلاد العربية انتشارا
سريعا ، ولم يكن ذلك على حساب اصحاب الاديان الاخرى ، وهم
اهل الذمة أو اهل الكتاب الذين حفظت حقوقهم كاملة في عهد عمر
وتنفيذا لتعاليم القرآن والحديث .

ولقد قام الاسلام على مبدأ التوحيد « لا اله الا الله » وعلى
ان الله « ليس كمثله شيء » وأن محمدا رسول الله وهو من البشر
ليس في ناسوته ما هو خارق وغير طبيعي ، وانما قام برسالته التي
أوصى اليه الله بها ، لكي يرسخ مبادئ التوحيد التي جاء بها
ابراهيم الخليل ، ولكي ينظم علاقات الناس مع خالقهم ومع بعضهم
البعض . ولقد أنزل القرآن وفيه آيات تخص (العبادات) وآيات
تخص (المعاملات) ، وهكذا فان الدين الاسلامي قد وضع دستوراً
روحياً ودساتير تشريعية واجتماعية ، جعلت من الاسلام سلطة
دينية ودنيوية استمرت قائمة حتى القرن العشرين .

(١) Y. Ibich : The Islamic City, Economical Institutions colloquium
— Cambridge 1976.

(٢) انظر : دراستنا : مشكلة المدينة القديمة في البلاد العربية — الحوليات الاثرية
السورية مجلد ٢٤

وجعل الاسلام المؤمنين (امة) واحدة ، والامة بهذا المفهوم هي المجموعة البشرية التي تنظمها قواعد الاسلام وشريعته ، وهي مجموعة موحدة متضامنة .

ويتجسد العامل الروحي في تكوين اي مدينة عربية اسلامية بانشاء المسجد الجامع ، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة خمس مرات كل يوم ، وفيه يجتمع اهل المدينة كلها يوم الجمعة لاقامة صلاة الجمعة والاستماع الى الخطبة الرسمية ، وصف ذلك ابن جبير في رحلته) ، ونستطيع اعتبار المسجد نواة تشكيل المدينة العفوية ، اذ تتسابق المنشآت العامة والخاصة لتجد لها محلا اقرب الى المسجد وذلك لتسهيل متابعة ممارسة الشعائر ولتأكيد الثقافة الدينية في المنشآت العامة . اما المنشآت الدينية الاخرى مثل دار القرآن ودار الحديث فهي حلقات ثابتة في ابنية خاصة ، يؤمها الناس لدراسة القرآن وتفسيره ، ومن المنشآت ما يحفظ ذكر بعض الشخصيات الاسلامية ، وفي جامع دمشق الكبير نفسه اقيم مشهد الحسين حيث يحوى كما يقال رأس الحسين ، عدا عن قبر النبي يحيى ولعل معاوية بن ابي سفيان كان مدفونا في مكان ما بالجامع ، وحول المسجد قبور اخرى كقبر صلاح الدين والملك الظاهر ونور الدين ، وتبتدىء الاسواق الرئيسية من حدود الجامع، بل ان الحياة الاقتصادية تنداح من منقطة الجامع وتتكاثر حوله .

ولان الحج ركن من اركان الاسلام ، كان له دور ايضا في تكوين المدينة ، وخاصة دمشق التي تقع على خط مباشر مع مكة المكرمة في طريق يسمى الطريق العظمى وهو طريق الحج . وكان لموسم الحج احتفال كبير في دمشق واهتمام اقتصادي كبير ، ذلك انه كان طريق التجارة الحرة مع الاراضي المقدسة ، ويبتدىء الموسم مع نهاية شعبان وينطلق من القصر بمراسم متقنة وبرئاسة امير الحج باتجاه الميدان مجتازا باب المصلى ثم الميدان الفوقاني الى باب

الله « القبيبات » ، ويعود المحمل وموكب الحج ويجرى استقباله بنفس المراسم (١) .

ان قيام الحج ودوره التجاري الكبير أدى الى وجود ضاحية معمورة على امتداد طريقه في المناطق التي اوردناها ، كما أدى الى اقامة مجموعة من المساجد والمدارس التي ما زالت قائمة كالدرويشيه والسنانيه والنقشبندية الخ . . ولقد انعكس انتعاش الحركة التجارية في مواسم الحج على الاسواق التي ازدهرت وانتظمت بتأثير الحج .

ب - العامل الثقافي :

لقد كان رسول الله اول معلم في الاسلام ارسله الى عباده : وفي القرآن « كما ارسلنا رسولا منكم ، يتلو عليكم آياتنا ويزكيكم ويعلمكم الكتاب والحكمة ، ويعلمكم ما لم تكونوا تعلمون » البقرة . ١٥١

وكانت اول مؤسسة تعليمية هي المسجد ، والقرآن هو الكتاب الاول الذي أصبح موضوع الدراسة والبحث والتفسير في المسجد ، بل أصبح القرآن مصدر علوم أخرى ، علم الكلام وعلم التجويد وعلم القراءات ثم علوم الحساب واللغة .

وبعد أن توسعت الدولة الاسلامية ، واختلط العرب بغيرهم من الشعوب فضعفت لغتهم من جهة وتوسعت معارفهم العلمية من جهة ثانية ، ظهرت فئة من الناس ، وهم العلماء والفقهاء والقراء والحفاظ والمؤدبون الذين تولوا زمام التعليم في المسجد أولا ثم في المدرسة والكتاب حيث يجتمع طلاب العلم في حلقة دراسية وتقدم العلوم عن طريق الشرح والجدال والحفظ .

(١) - البديري الحلاق : حوادث دمشق اليومية - تحقيق د . غزة عبد الكريم . القاهرة ١٩٥٩

وَيَصِفُ ابْنُ بَطُوْطَةَ (١) حَلَقَاتِ التَّعْلِيْمِ فِي الْمَسْجِدِ الْكَبِيْرِ وَصَفَا وَافِيَا فَيَقُوْلُ : « وَلِهَذَا الْمَسْجِدُ حَلَقَاتُ التَّدْرِيسِ فِي فَنُوْنِ الْعِلْمِ ، وَالْمُحَدِّثُوْنَ يَقْرَأُوْنَ كُتُبَ الْحَدِيْثِ عَلٰى كُرَاسِيٍّ مُّرتَفِعَةٍ ، وَقِرَاءَةُ الْقُرْآنِ يَفْرَأُوْنَ بِالْأَصْوَاتِ الْحَسَنَةِ صَبَاحًا وَمَسَاءً وَبِهِ جَمَاعَةٌ مِنَ الْمُعَلِّمِيْنَ لِكِتَابِ اللَّهِ يَسْتَنْدُ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ اِلَى سَارِيَةٍ مِنْ سُورِيِ الْمَسْجِدِ يُلْقِنُ الصَّبِيَّانَ وَيَقْرَأُهُنَّ . وَهَمَّ لَا يَكْتُبُوْنَ الْقُرْآنَ فِي الْاَلْوَاحِ تَنْزِيْهَا لِكِتَابِ اللَّهِ تَعَالٰى ، وَانَّمَا يَقْرَأُوْنَ الْقُرْآنَ تَلْقِيْنَا ، وَمُعَلِّمُ الْخَطِّ غَيْرُ مُعَلِّمِ الْقُرْآنِ ، يَعْلَمُهُمْ بِكُتُبِ الْأَشْعَارِ وَسَوَاهَا ، فَيَنْصَرِفُ الصَّبِيُّ مِنَ التَّعْلِيْمِ اِلَى التَّكْتِيْبِ ، وَبِذَلِكَ جَاءَ خَطُّهُ ، لِأَنَّ الْمُعَلِّمَ لِلْخَطِّ لَا يَعْلَمُ غَيْرَهُ » .

وَأَوَّلُ مَنْ تَرَأَسَ حَلَقَاتِ عِلْمِ الْكَلَامِ ، الْحَسَنُ الْبَصْرِيُّ فِي جَامِعِ الْبَصْرَةِ . أَمَّا الْفَقْهُ فَلَقَدْ ظَهَرَ لَهُ أَثْمَةٌ مُّجْتَهِدُونَ مِنْ أَهْمِهِمُ الْإِمَامُ مَالِكٌ وَالْإِمَامُ أَبُو حَنِيفَةَ وَالْإِمَامُ أَحْمَدُ بْنُ حَنْبَلٍ وَالْإِمَامُ الشَّافِعِيُّ الَّذِينَ أَغْنَوْا الْفَقْهَ الْإِسْلَامِيَّ بِاجْتِهَادَاتٍ بَارِعَةٍ أَتْبَعَهَا الْمُسْلِمُونَ وَكَانَتْ لَهُمْ مَذَاهِبٌ أَرْبَعَةٌ مُّتَمَيِّزَةٌ فِي فِقْهِ الدِّينِ .

وَفِي عِلْمِ اللُّغَةِ كَانَ الْخَلِيلُ وَسَيَّبُويْهِ وَالْجَاحِظُ وَغَيْرُهُمْ مِنْ أَعْلَامِ اللُّغَةِ وَأَرْبَابِهَا حُجَّةَ الْمُعَلِّمِيْنَ وَالْدَّارِسِيْنَ .

وَلَعَلَّ الْكِتَابَ كَانَ أَوَّلَ مَعْهَدٍ دِرَاسِيٍّ مُّسْتَقِلٍّ عَنِ الْجَامِعِ يَشْرَفُ عَلَيْهِ شَيْخٌ فَرِيدٌ ، وَكَانَ مُخَصَّصًا لِلدِّرَاسَةِ الْبَدَائِيَّةِ ، وَلَا بُدَّ أَنْ نَذْكُرَ بَيْتَ الْعُلَمَاءِ الْخَاصَّةَ وَدَكَكِيْنَ الْوَرَاqِيْنَ الَّتِي كَانَتْ مُوْتَلَاةً أَيْضًا لِلدَّارِسِيْنَ الْمُتَعَمِّقِيْنَ بِالْإِضَافَةِ اِلَى الْمَسْجِدِ الَّذِي اسْتَمَرَّ حَتَّى يَوْمِنَا هَذَا مِنْبَرًا لِجَمِيْعِ مُسْتَوِيَاتِ التَّعْلِيْمِ (٢) .

عَلَى أَنْ ثَمَّةَ مُؤَسَّسَتَيْنِ مُهِمَّتَيْنِ كَانَتْ لُهُمَا دَوْرٌ أَسَاسِيٌّ فِي تَكْوِينِ الْخَلْفِيَّةِ الثَّقَافِيَّةِ لِلْمَدِيْنَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْإِسْلَامِيَّةِ هُمَا دَارُ الْحِكْمَةِ وَدَارُ الْعِلْمِ وَهُمَا مُؤَسَّسَتَانِ أَكَادِمِيَّتَانِ لِتَعْلِيْمِ الْعُلُوْمِ الْعَرَبِيَّةِ

(١) — ابْنُ بَطُوْطَةَ : مِحْمَةُ النُّظَرِ .. بَارِيْسِ ١٨٧٤ — ١٨٧٩ .

(٢) — H. Nachabi : The Islamic City, Educational Institutions colloquium Cambridge 1976.

الاختصاصية . وكانت اشبه بالمعاهد العليا وكانت تحويان مكتبة من المخطوطات كثير منها منقول عن الفارسية والسنسكريتية واليونانية .

ومن اقدم دور الحكمة الدار التي انشاها المأمون في بغداد ، وكانت اول دار للعلم هي التي انشاها الحاكم بأمر الله الفاطمي في القاهرة ، وظهرت المدرسة لأول مرة في القرن الخامس الهجري في نيسبور في عهد الب أرسلان السلجوقي ، ثم انتشرت في عهد ملكشاه ، وقد انشا وزيره نظام الملك اكبر مدرسة في العالم العربي الاسلامي وهي النظامية في بغداد (١٠٦٧) م ، وهي في الواقع اشبه بالجامعة اليوم ، وكانت تدرس فيها جميع العلوم وخاصة علوم الدين على المذاهب السنية الاربعة . (شكل - ٣٤)

ومن اشهر المدارس في مصر ، الكاملية والصالحية ، وهي اول مدرسة لتعليم الفقه حسب المدارس الاربعة . وتحوي مجموعة المنصور قلاوون (١٢٨٨) - مدرسة وبیمارستانا . ومن المدارس المعروفة مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق .

ولقد دخل نظام المدارس الى الاندلس على يد سلطان الموحدين يعقوب المنصور (١١٨٤) . وهي مؤلفة من قاعة وصحن وحجرات .

وازدهرت الحركة التعليمية في عهد نور الدين بن زنكي ، ومن اقدم المدارس مدفن نور الدين نفسه ، حيث كان مدرسة ذات طراز سلجوقي كما يبدو واضحا من عمارتها القائمة حتى يومنا هذا .

ولقد عدد النعيمي عددا يقرب من مئة مدرسة كانت موجودة في دمشق في مطلع القرن العاشر اكثرها لتدريس المذهبين الشافعي والحنفي ، وبعضها لتدريس المذهبين الحنبلي والمالكي (١) نذكر منها المدرسة العادلية التي انشاها الملك العادل والتي ما تزال حتى اليوم وهي مجمع اللغة العربية ، والمدرسة الظاهرية والمدرسة الجقمقية والجوهرية .

(١) - عبد القادر النعيمي : الدارس في تاريخ المدارس - دمشق ١٩٤٨ - ١٩٥١

واضافة لدور القرآن والمدارس كانت هناك منشآت خاصة لتلقين اصول الطرق الصوفية ولممارسة شعائرها كالجيلانية والرفاعية والقادرية والمولوية والشاذلية . ويطلق على هذه المنشآت اسم الخانقاه أو الرباط والزاوية . وعدد النعيمي منها تسعا وعشرين خانقاه وواحد وعشرين رباطا وستا وعشرين زاوية . ومن اقدم الخوانق خانقاه الطواويس وخانقاه خاتون وكان ابن جبير قد شاهد كثيرا من الخوانق والرباطات .

والواقع أن الصوفية انتشرت بقوة على يد ابن الفارض وابن عربي (المدفون في دمشق ١٢٤٠ م) . ولكن الغزالي - الذي اعتزل الحياة في دمشق - كان قد أورد باعتدال أسباب تصوفه في كتابه - المنقذ من الضلال - فهو يقول : « وكان قد ظهر عندي أنه لا مطمع لي في سعادة الآخرة الا بالتقوى ، وكف النفس عن الهوى . وأن رأس ذلك كله ، قطع علاقة القلب عن الدنيا ، بالتجافي عن دار الفرور ، والانابة الى دار الخلود ، والاقبال بكنه الهمة على الله تعالى . وأن ذلك لا يتم الا بالاعراض عن الحياة والمال والهروب من الشواغل والعلائق » .

ولقد قاوم ابن تيمية حركة التصوف ودعا الى الاصلاح فسجن في قلعة دمشق وفيها مات .

وبناء المدرسة قد يكون بسيطا مؤلفا من قبة ملحقة بمسجد أو بمدفن ، أو قد يكون بناؤه مستقلا مؤلفا من ايوان وصحن وعدد من الغرف ، أو من أربعة أواوين متقابلة يدرس فيها الفقه على المذاهب الأربعة .

ولا بد هنا من إبراز أهمية بیمارستان ، وهو المشفى الذي يلجأ اليه المرضى ، وكان الوليد ابن عبد الملك الخليفة الأموي في دمشق ، أول من أوجد هذا النوع من المؤسسات لمعالجة المرضى من البرص والعرج والعمى كما يقول الطبري .

وكانت هذه المؤسسات ذات وظيفة صحية انسانية وتعليمية بوقت معا ، ذلك ان البيمارستان شأنه شأن المشافي الجامعية يقوم الاطباء المشرفون فيه على تعليم الطب والصيدلة اضافة الى معالجة المرضى ، كما كان الامر في بيمارستان النوري الذي اشرف على التعليم فيه ابن النفيس ، وبيمارستان القيمري والبيمارستان الصغير .

وعدا هذه البيمارستانات كانت هناك مدارس لتعليم الطب ذكرها النعيمي مثل الدخوارية التي بناها مهذب الدين دخوار (٦٢١ هـ) وكانت تقع قبلي الجامع الاموي ، والدنيسرية التي اشرف عليها الطبيب عماد الدين الدنيسري (٦٨٦ هـ) واللبودية النجمية انشاها نجم الدين اللبودي (٦٧٠ هـ) .

وجميع هذه المؤسسات التعليمية كانت باشراف الدولة المباشر او غير المباشر ولكن الافراد والمحسنين كانوا ينفقون عليها عن طريق الاوقاف التي تنوعت حتى شملت امورا كثيرة .

ان هذه المؤسسات التعليمية انما هي مظهر من مظاهر التقيد بالواجبات الدينية فلقد امر الله باستعمال العقل والحكمة « افلا تعقلون » « افلا تذكرون » وجعل القرآن هدى « ان هذا القرآن يهدي للتي هي اقوم » سورة الاسراء / ٩ . وفي الحديث « تعلموا ما شئتم ان تعلموا ، فلن ياجركم الله حتى تعلموا ، و « اطلبوا العلم من المهد الى اللحد » ...

لذلك كان العلم والتعليم فرضا على المسلمين بل هو فرض عين لا يمكن الانابة فيه كفرض الكفاية الذي يسقط عن الآخرين اذا قام به البعض . وهكذا فان المؤسسات التعليمية هي مؤسسات دينية ايضا ، وهي بهذه الصفة موضع احترام الناس وتقديرهم يتسابقون لرسم الاوقاف الواسعة لخدمتها ودعمها ، وموضع رعاية الخليفة والسلطان الذي جعل العلم والتعليم تحت سلطة شيخ الاسلام والفقهاء .

٢ - المقياس الانساني :

عند الحديث عن خصائص العمران العربي والعمارة العربية لا بد من القول ان المقياس الذي قامت عليه المدينة العربية هو الانسان ، ومع ان العمارة الكلاسية قامت ايضا على مقياس عضوي وهو المسمى بالمودول Module الذي يعتمد على مقاييس الانسان ونسبه الجمالية من خلال ابعاد بعض اجزائه ، كالراس والاصبع ، الا ان هذه النسب كانت موضوعة ، بل خاضعة للحساب الذي اصبح مجردا بعد ان ابتدا مستمدا من الانسان . وهكذا انفصلت العمارة والعمران الاغريقي عن الطبيعة ليخضعا الى العقل ، وانفصل الفن عن الواقع لكي يرتبط بالمثال .

اما الانسان من حيث هو روح وتاريخ ، ومن حيث هو كائن اجتماعي مرتبط بتقاليد ، فلقد كان دائما مقياس المدينة العربية منذ نشوئها قبل التاريخ بأربعة آلاف عام وحتى اليوم . اما في الغرب فلعله لم يصبح كذلك الا عند تشكل المدينة القوطية وتوسع المدينة بعد عصر النهضة .

ولقد فطن مخططو المدن الحديثون الى اهمية الانسان في محاولاتهم العمرانية الجديدة ، ونادوا ما يسمى بالمنظور الانساني (١) ، أي اعطاء المدينة المظهر الذي ينم عن ماضي واصالة الانسان ، وهي خصائص ثابتة لا يملك المرء القدرة على الاستغناء عنها ببساطة ، ذلك ان الانسان مهما اختلف طبائعه يبقى بحاجة الى التعاطف مع محيطه الذي يرتبط روحيا بنموذج معين ، وهذه الحاجة عميقة وجوهرية تمتد جذورها في الماضي على نحو يجعل لتلك الشخصية العمرانية اهميتها من الناحية العملية والوجدانية على السواء (٢) .

وبالنسبة للانسان العربي فان تراث امته الضخم والعريق جدا يقوى تعاطفه مع الماضي ومع ميراثه الحضاري الى درجة عالية .

(١) K. Lynch : L'image de la cité - Dunod - Paris 1969 p. 5.

(٢) - نفس المرجع ص ٦

٤ - الثوابت والمتحولات :

لقد خضعت المدينة العربية في تشكيلها الى مجموعة من الثوابت والمتحولات وأول هذه الثوابت هو المناخ ، ونحن نعلم أن أكثر المدن العربية تقع قريبة من سواحل البحر الأبيض المتوسط ، ولهذا فإن مناخها متوسطي مرتبط باقليم المنطقة المعتدلة الشمالية ، أي أن فصول السنة متميزة وأن الشتاء فيه لطيف ذو أمطار غزيرة وأن الصيف حار وجاف وأن المدى الحراري فيه ، أي الفرق اليومي بين الحرارة والبرودة ضعيف .

وتعتبر الناحية الروحية والعاطفية من الثوابت السيكولوجية للإنسان الشرقي وبخاصة العربي . وليس من السهل على الإنسان العربي أن يقتلع جذوره النفسية حتى ولو عاش زمنا طويلا في مدينة غريبة . فهو مؤمن يتطلع الى الله والسماء ، وخيالي ثيره الذكريات والاماني ، وهو قبلي يحب أسرته وقومه ، ثم هو داخلي يبحث عن السر والاستقلال . ولقد خضعت المدينة العربية لهذا المقياس الثابت .

ومن الثوابت الأساسية ، الأرض بتضاريسها وتربتها وهي التي تحدد شكل المدينة ومادة بنائها واختلاف الكثافة السكانية فيها .

لقد قامت المدينة العربية التقليدية على ترتيب عضوي في تنظيم شوارعها وأزقتها ، وفي رفع واجهات المساكن المظلة على هذه الممرات التي لم تكن مخصصة إلا للمشاة وبعض الدواب والعربات الصغيرة . وكان هذا الترتيب منسجما مع الحاجات اليومية ومع الدوافع الاجتماعية التي تجعل كل حارة في كل حي أشبه بمجموعة سكانية متألفة منسجمة .

ولم تكن هذه الحارات أو النهج (بالتعبير المغربي) بعيدة عن الدوق ، بل كانت ساحرة أخاذا بتعرجاتها التي تفاجئ المارة بمظاهر انشائية جديدة مختلفة الاشكال تبرز منها بعض الشبابيك

والشبكات والكتيبات البارزة والقوادم التي تظل هذه الطرقات في الصيف فتجعل السير فيها منعشا رطبا، وتدفعها في الشتاء فتحمي الناس حماية كاملة من المطر والعواصف والتراب الذي اشتهرت المدن الداخلية بوفرته . ولقد انتقد (لو كوربوزيه) (Le Corbusier) هذا النوع من الطرقات المتعرجة الذي اعتبره مضيعة للوقت ، بينما رأى فيه (رايت) (Wright) عنصرا جماليا منسجما مع راحة الانسان الذي يعتبر نفسه في نزهة وهو يمشي المسافات التي لا تكشف عن طول مداها الطويل لتعرجها ، فلا يمل ولا يشعر بمشقة السير كما يحدث لمن يسير في طريق مستقيم يعد الخطوات خطوة خطوة لكي يصل الى نهاية الطريق الذي يراه مائلا امامه ، ويشغله الوصول اليه اكثر مما تشغله المتعة في السير بالطريق الطويل .

ولقد عبر رايت عن رأيه بمثال جرى معه نفسه عندما كان طفلا . فلقد أراد أن يصعد مع عمه قمة وكانا في ضاحية يقضيان عطلة الاسبوع ، فصعد العم متحديا الطفل بخط مستقيم فوصل القمة قبل ابن أخيه رايت الصغير الذي يسير مع شعاب الطريق الصاعد مستريحا يجمع بعض الزهور والنباتات العطرة ، وعندما وصل متأخرا عن عمه قال عمه : اذكر دائما أن الخط المستقيم أقرب مسافة بين نقطتين . فقال الطفل لقد سبقتنى ولكن يا عمي ينقصك ما جمعته أنا من أزهار .

لقد كان رايت يريد ان يقول ولا شك ان الطريق المستقيم صحيح في الهندسة ، لكنه قد يكون خطأ في الحياة . ان السير المنحنى يريح الانسان ويخفف من تعبته او من شعوره بالمشقة ثم هو يساعده على شيء من الايقاع الذي يجعل الطريق مستساغا كما يفعل البدو الرحل عندما ينشدون .

والواقع ان المدن الاموية الاولى مثل القيروان (١) وواسط (٢)

(١) القيروان : بناها عقبة بن نافع عام ٦٦٩م بعد أن فتح افريقية في عهد معاوية وكانت محاطة بسور وفيها مسجد ودار للامارة وبيوت للجند .

(٢) واسط / بناها الحجاج بأمر عبد الملك بن مروان عام ٦٩٢ م .

او المدن العباسية مثل سامراء (١) كانت تنشأ وفق ترتيب هندسي مسبق يتضمن شوارع مستقيمة عريضة وقد كان يبلغ عرضها ٥٠ مترا . ولكن الامر لم يستمر هكذا نظرا لان ظروف الحياة الاجتماعية والمناخ كانت تفرض على الانسان العربي أن يلجأ الى نمط المدينة المتكاثفة التي انتشرت تماما في العصر الوسيط .

وكانت المدينة العربية بشكلها المفلق المكثف سببا في دعم انتشار الدين الاسلامي وتقاليده وأخلاقه في الاقاليم المفتوحة ، وكانت المدينة الاسلامية بهذا المعنى تحمل عوامل بقائها ونموها وارتباطها العضوي بالانسان العربي ، كما كانت منطلقا قوميا للدفاع عن الحرية والاستقلال .

لقد كان لهذه الثوابت انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز الى السماء وقوتها الحافظة الحانية ، والقبة التي تجعل السقف جزءا من الجدران فيشعر الانسان أنه يعيش داخل ذاته بينما السقف المضلع يضع الحدود أمام الشعور بالاستقلال والطمأنينة .

كذلك اعتمد الطراز العربي على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس اللطيف الرحيم والشعور بالتعالي والاندماج بالكلية .

وفي المدينة تمتد الازقة والشوارع مع امتداد الحاجة الى المواصلات السهلة والممتعة لتوصل الناس من بيوتهم المفلقة الى مراكز تجمعهم في المساجد والاسواق .

اما تقسيم المدينة العربية وهو يتبع المتحولات التاريخية فلقد ابتداء منذ صدر الاسلام يعتمد على مجموعة من الاحياء حول مركز المدينة وهو المسجد أو الضريح ، ويحيط بهذه المدينة والاحياء

(١) سامراء : بناها المعتصم شمالي بغداد عام ٨٣٥ م وبنى فيها قصرا ومسجدا ومئذنة ملوينة .

سور محصن له أبواب متعددة . ثم تغير أساس تقسيم المدينة العربية بحسب النشاطات ، كالنشاط العلمي ، والنشاط الحرفي ، والنشاط التجاري (١) .

هـ - مدينة دمشق القديمة - نموذج :

وإذا أخذنا مدينة دمشق مثالا للمدينة العربية القديمة فإننا نلاحظ ، أن هذه المدينة التي أصبحت مملكة بارزة قوية أيام الآراميين تصارع الآشوريين وتهزم اليهود ، كانت تحمل منذ البداية خصائص العمران العربي الاصيل ، الذي يتفق مع الظروف الاجتماعية والمناخية . ولقد بدا الفرق واضحا عندما سيطر الاغريق على المدينة وعلى جميع المدن السورية بعد عام ٣٣٢ ق.م فاقامت مدينة حديثة على النمط الشطرنجي المألوف في العمران الاغريقي ، الى جانب النمط الآرامي الذي يقوم على مجاميع من الاحياء المتداخلة التي تحيط بمعبد حدد اله العاصفة والرعد والمطر . مدينتان متلاصقتان ، الاولى تقع الى الشرق وكانت مقرا للسلطة ومركزا للسوق الرسمية (الاغورا) والمرح والمعبد ، والمدينة التقليدية التي انكفأ المواطنون الاصليون فيها على انفسهم يعيشون حياتهم وتقاليدهم .

ومما لا شك فيه أن هذه المدينة القديمة لم تستطع مقاومة المدينة الرومانية التي ترسخت بعد عام ٦٤ ق.م على نفس النمط الاغريقي متفرعة عن الشارعين الرئيسيين وخاصة الشارع المستقيم Documanus الذي ما زال قائما حتى يومنا هذا . وهكذا ضوّلت أهمية المدينة التقليدية عندما نزح السكان الى القرى المجاورة ، الى كفر بطنا ودوما وحرستا وداريا ، وهي قرى آرامية كما يبدو من اسمها . الى أن تعود الى الظهور عند عودة السكان الاصليين اليها . وتجلى ذلك منذ ظهور المسيحية التي أصبحت دين المواطنين الآراميين القابعين في الجبال أو المنتشرين في القرى . دين شرقي عربي استطاع الآراميون من خلاله تكوين عصبية عقائدية ، تناهض

J. Berque : Les arabes - Sindbad - Paris 1973 P. 33.

(١)

الوثنية والاحتلال الروماني . وكانت المدينة التقليدية بتكوينها المتداخل ، معقل المواطنين للدفاع عن قضاياهم وحريتهم وللاتفصل عن المحتل كما هو الامر اليوم في احياء القصبة في المغرب وما شابهها في المشرق .

ومع ذلك لقد كانت مدينة دمشق مقسومة الى قسمين ، القسم الرسمي الذي يحمل طابعا مستحدثا غريبا يقوم على الشوارع المتعارضة والاحياء المستطيلة ١٠٠ م x ٤٥ م وفيها صفان متوازيان من البيوت المستطيلة المساحة ايضا والمتساوية في اكثر الاحيان . ومن قسم شعبي مؤلف من حارات وازقة ملتوية ذات ابواب خاصة وفيها بيوت متلاحمة ذات فراغات داخلية . هكذا كان حال دمشق منذ الف عام ، وما اشبه الامس البعيد باليوم حيث اصبحت المدينة على شكلين شكلها التقليدي العريق ، وشكل جديد مستورد يقوم على نفس مبادئ النظام الكلاسيكي .

ان طابع المدينة القديمة المتداخل المتضامن كان انعكاسا لروح العشرة التي تضخمت في نطاق الشعور القومي . ولقد اعطى المثال على نوع من الحياة المشتركة الاليفة . فالناس يتسابقون لاقامة السبل لسقاية المارين والمحتاجين . ثم تسهم السلطة الى جانب السكان بانشاء الحمامات الرائعة باقسامها الثلاثة وبمياها الحارة وزخرفتها البديعة (١) ، وفي هذه الحمامات كان سكان الحي الواحد يجتمعون ، الرجال في الليل والنساء في النهار (وقد يكون لكل جنس حمامه المستقل) وهناك يتبادلون طعامهم وحكاياتهم وخدماتهم فتزداد اللفة والاخوة بينهم ويكون الحمام فرصة للترويح عن النفس والسعادة وتقدم الخدمات التموينية مباشرة الى المساكن ، اذ يتجول البائع محملا على دابته انواع الخضار والفواكه او المعجنات داعيا الى بضاعته بعبارات موسيقية ، ويتبادل الناس

H. Sauvaire : Description de Damas - Journal asiatique, (١) série III - VII 1894 - 1896.

الاحاديث مع اصحاب الدكاكين ويجلسون امام محالهم جماعات كما
يجلسون في المقاهي . ويجتمعون في الاعياد والمناسبات كما لو كانوا
اسرة واحدة .

٦ - المدينة القديمة والعصر الحديث :

ان ظروف المدينة القديمة التي استمرت قائمة حتى بداية
هذا القرن والتي سوغت دائما استمرار هذا النمط المتضامن ، لم
تعد ذاتها تماما في القرن العشرين ، حيث ظهرت مواد انشائية
جديدة رخيصة التكاليف سهلة التنفيذ كالاسمنت او المعدن وحيث
ابتكرت وسائل حديثة لراحة الانسان في بيته ، كالكهرباء وادواته ،
وراحته خارج بيته كوسائل النقل الحديثة . وتكاثر الناس في
المدينة العربية خلال هذا القرن تزايدا هندسيا ، وكان لا بد من
تطوير المدينة التقليدية مع حاجات وشروط العصر الحديث .

والواقع ان المدينة القديمة كما عرفناها لم تعد منسجمة مع
ظروف العصر والمتحولات الطارئة ، فهي مدينة صغيرة محدودة
بسورها القديم ، تتخللها أزقة ضيقة ملتوية لا تسمح أبدا بمرور
السيارات ، وليس فيها ساحات عامة تسمح بتحقيق فراغ صحي
وجمالي أو تسمح بوقوف السيارات المتزايدة . وان البيت المبني
بمواد سريعة الالتهاب كان معرضا للحرائق دائما دون ان يكون
بمقدور حافلات الاطفاء انقاذه .

ولم تستطع المدينة القديمة التقليدية استيعاب الاعداد
المتزايدة من السكان . اذ انها قاصرة عن التوسع الافقي والعمودي،
فهي محصورة بسورها أو بحزامها الاخضر ، ثم هي محصورة
بارتفاعها المحدود بطابقين لا اكثر يهيمن عليها المسجد الجامع وحده
وماذن المساجد الاخرى وقبابها .

لقد تطورت الشروط السكنية في العصر الحديث تطورا
شاقوليا تبعا لتطور المخترعات والخدمات ووسائل الترفيه ، وكان
على المدينة القديمة ان تتكيف مع الشروط الجديدة ، ولكن هذا

التكيف لم يتم بصورة علمية ، بل تم بصورة تعسفية وهكذا تحطمت
المدينة العربية القديمة جروح المخططين والمهندسين ، بل ان بعض
المدن مثل القاهرة قد انتهكت شخصيتها التقليدية التي تكونت في
العهد المملوكي وفسح المجال أمام الشوارع العريضة المستقيمة
والابنية الاوروبية ، بحجة ان المباني القديمة سيئة الاضاءة قليلة
التهوية رطبة . ولم تمض سنوات حتى شعر المواطن المصري
بالخراب الذي حل بمدينته وبالتعديل الجذري الذي تم في حياته
الاجتماعية نتيجة لتعديل مسكنه الذي كان مفتوحا على الداخل
ومؤلغا من طابق او طابقين ، يرى نفسه في عمارات مفتوحة على
الخارج يسكن في شقة صغيرة من شقاتها الكبيرة ، وعاش في شوارع
غريبة شقتها شركة بلجيكية في مصر الجديدة او وفق مخطط
ايطالي كما تم في حي الاسماعيلية . ويمكن القول ان القاهرة فقدت
كل ميزات شخصيتها التقليدية . وكما يقول حسن فتحي (١)
« لقد اندثرت التقاليد وانقطعت صلتنا بالماضي منذ اُطاح محمد
علي برأس آخر مملوك » .

ولم تطرح مشكلة التجديد والاصالة في المجال المعماري الا بعد
ذلك بفترة طويلة اي خلال الاربعينات ، وذلك بفضل انتشار الوعي
لدى المهندسين المعماريين المصريين .

لقد جابهت المدن بطرازها التقليدي كثيرا من ضرورات العصر
الحديث ، والواقع انها لم تصمد أمام هذه الضرورات ، ولكن ما
أصاب المدينة العربية القديمة من تعديل يبقى أكثر خطورة لانه
أصاب جوهر تكوين المدينة .

(١) — حسن فتحي

H. Fathi : Construire avec le peuple Ed. Sindbad - Paris 1970.
Ed. Sindbad — Paris 1970.

الفصل الثامن

تَكُونُ الْعِمَارَةُ الْعَرَبِيَّةُ بَعْدَ الْإِسْلَامِ وَأَسُسُهَا الْجَمَالِيَّةُ

١ - أصول العمارة العربية :

الحق أن العمارة العربية الإسلامية الأولى لم تجد مناصا من التأثير بالعمارة القائمة في سوريا والتي تعود إلى حضارتين عريقتين هما الحضارة البيزنطية والحضارة الساسانية .

ويجب أن نوضح منذ الآن أن هاتين الحضارتين تشتركان بنسب واحد ، صحيح أنهما تأثرتا بالفن الإغريقي الكلاسيكي إلا أننا نعرف أن هذا الفن وبخاصة البيزنطي « مدين لآسيا ببناء القبة والمخطط الإشعاعي والمفصص الذي يستعمل في الكنائس ولكن تأثير الفن الرافدي يتضح أكثر وبشكل يتصل مباشرة بموضوعنا في مفهوم الزخرفة وأسلوب استغلالها (١) » .

ولم يكن الفن الساساني إلا تجديدا لتقاليد الفن الفارسي القديم وهو فن رافدي في جذوره وملامحه . كذلك فإن الفن البيزنطي هو فن شرقي محض وكما يقول مارسيه (٢) « فالفن البيزنطي مدين لآسيا أكثر بكثير مما يدين لبلاد الإغريق ، وليس من قبيل المصادفة المحضة أن يكون المعمارى اللذان شيئا كنيسة القديسة صوفيا (إيسيدور وانتيموس) هما من مواليد الضفة الآسيوية ، وكان على القسطنطينية أن تشع على العالم المسيحي كله » فن الإمبراطورية « الرائع الذي ظهر في زمن جوستينيان . غير أن

(١) - انظر مارسيه : الفن الإسلامي . ص ٢٢ الترجمة العربية .

G. Marçais : L'art musulman

(٢) - انظر مارسيه : نفس المرجع المقدمة .

جميع ولايات هذا العالم كانت قبل القرن السادس بزمان غير قليل قد أغنيت بما أتى به الشرق . والعمارة البيزنطية التي كانت ضعيفة الاهتمام بجمال المواد ، كثيرة الاستعمال للأجر المألوف عند البنائين في المنطقة ، كانت ترى في الزخرفة حلقة تكسو كامل السطوح ومعطفا يستر هيكلها متواضعا » . (١)

ومع أن الفن البيزنطي يعتبر أحيانا وريث الفن الاغريقي - الروماني ، إلا أن الطابع المحلي الاصيل فيه يبدو في التخلي النهائي عن المقياس الموحد في الطرز الثلاثة الدوري* والا يوني* والكورنثي* كما تخلى عن الشكل الواقعي شديد الشبه بالواقع الذي كان يتوضح في التماثيل العارية التي وصلت قمة التقيد بالتشريح الفني ، مما أطلقنا عليه اسم الفن الاولبي . واستعاض الفن البيزنطي عن ذلك بتقاليد رافدية توضححت في تذوق الترف في الزخرفة ، وتنوع الاساليب التقنية كالفسيفساء والرخام الذي غطى واجهات الابنية التي حفلت أيضا ، عوضا عن التحف ، بمخرمات من الجص أو الحجر ذات زخارف مبتكرة .

ولقد استمرت هذه التقاليد المحلية في العمارة والفنون الاسلامية كما انتقلت عن طريق العرب الى أوروبا وظهر ذلك أولا في الفن الرومي والفن الفوطي .

٢ - العمارة الاسلامية الاولى :

إذا أردنا أن نتحدث عن المنشآت العربية التي أصبحت علامة عامة من المعالم الاسلامية ، فإن الكعبة الشريفة تبقى أولى هذه المعالم ، وهي بناء أنشئ في عهد ابراهيم الخليل وفي عهد ابنه اسماعيل ، وهي مجرد بناء مكعب لا أثر فيه للفن المعماري .

(١) J Sauvaget : Le mosquée omayyade de Médine, Alep 1947

الذي أورد تصورات من أبعاد وأوصاف مسجد الرسول والتغيرات التي طرأت عليه .

انظر أيضا : K.A.C. Creswell. Early Muslem Architecture

كذلك شأن المسجد الذي انشاه الرسول في المدينة ، حيث كان النموذج الاول لفن عمارة المساجد ومخططها الذي يتلاءم مع فرض الصلاة ، ونحن لا نعرف شيئا هاما عن هذا المسجد ، ولعله كان سقيفة يحتمي بها المصلون من الشمس ولها امتداد مكشوف يصلي به الناس في ليالي الحر . ولقد أصبحت السقيفة حرما وأصبح الامتداد صحنًا فيما بعد .

ومع أن هذا المسجد أعيد بناؤه في عهد الخليفة عثمان بن عفان (٦٥٦ - ٦٦٠ م) غير أن شكل المسجد النبوي (١) في المدينة أو التعديلات التي أنشأها عثمان أيضا في الحرم الشريف في مكة ليست معروفة ، مما لا يشكل شاهدا على عمارة اسلامية في عهد الخلفاء الراشدين . كذلك شأن جامع البصرة (٦٣٥ م) ، وجامع الكوفة (٦٣٨ م) وجامع عمرو بالفسطاط (٦٤٢ م) .

ولكن في دمشق التي أصبحت عاصمة لدولة العرب المسلمين (٦٦٠ - ٧٥٠) وجدت السلطة السياسية نفسها امام ضرورات معمارية تفرضها هيبة السلطان ، وتؤكد ذلك ما لسان البلاد ولسلطاتهم السابقة من منشآت فخمة مثل كنيسة القديس يوحنا في دمشق ومثل كنيسة القيامة في القدس .

٢ - العمارة الاموية :

لقد كان معاوية مؤسس الدولة الاموية ، اول من أعطى للدولة الجديدة سمة السلطان والقوة ، يدل على ذلك مظهره وديوان خلافته مما كان غريبا على الخلفاء الراشدين .

أقام الامويون الخلافة الاسلامية في دمشق عام ٦٦٠ م ، وكان عليهم أن يجابهوا عالما مهزوما كان العرب قد انتصروا عليه ، وان يتجاوزوا بسرعة مستواه الحضاري فيقفزوا بسرعة من ظروفهم

(١) نفس المرجع السابق .

البداية التي كانوا عليها في الجزيرة الى ظروف حضرية راقية. ولقد اثبت العرب من خلال تقدمهم السريع انهم أمة سريعة النمو والنمو شديدة الطموح واسعة المقدرة ، فلم يستريحوا ويفتخروا بالحياة الرخية التي كانت عليها بلاد الشام وسواد العراق ، بل أخذوا يباهون بمنجزات أفضل ثم انطلقوا خارج هذه الحدود التي لم تكن سياستها وإدارتها بالامر السهل ، ومع ذلك استطاع معاوية أن يدير شؤون خلافة امتدت فشملت العراق والجزيرة والشام ومصر ، هذه الامصار التي ما زال العرب اليوم وبعد أكثر من ألف وثلاثمائة سنة يطمحون الى إعادة وحدتها . فوطد الحكم ووضع له مبادئ راسخة سار عليها من خلفه من قادة العرب ، حتى اذا جاء مروان بن الحكم ٦٨٢-٦٨٥ وبخاصة ابنه عبد الملك ٦٨٥-٧٠٥ بلغت دولة الشام أوج عزها ومجدها في عهده وعهد ابنائه الخلفاء الاربعة ، فقد وصلت الدولة الاسلامية في عهد الوليد وهشام أقصى اتساعها ، فامتدت من شواطئ الاطلسي وجبال البرنة غربا ، الى خليج البنغال وتخوم الصين شرقا « وهو اتساع قل أن نجد له مثيلا في العصور القديمة ولم تبلغه في العصور الحديثة الا الامبراطوريتان البريطانية والروسية » (١)

٤ - تكون المسجد :

ولقد كان على خلفاء بني أمية الذين حكموا هذه الامبراطورية الواسعة التي تكونت خلال سبعين سنة من الدعوة المحمدية ، ومن انطلاق العرب من جزيرتهم . أن يعززوا سلطانهم في العاصمة دمشق وأن يقيموا المنشآت التي تدل على عظمة الحكم المسيطر على هذه الرقعة الواسعة الأرجاء . فأقيمت قبة الصخرة في بيت المقدس والتي اعتبرت حرم الاسلام الثالث وهي بناء مشمن اقيم على صخرة مشرفة كان ابراهيم الخليل قد هم بذبح ابنه عليها ، قربانا فافتداه الله بكبش ، ثم هي نفس الصخرة التي انطلق عليها الرسول محمد ممطيا براقه عارجا الى السماء .

(١) تاريخ العرب - حتى وجرجي وجبور ص ٢٧٠ ج ١

ولقد أنشأ هذا المسجد عبد الملك بن مروان عام (٦٨٧ - ٦٩١ م) يحدوه في ذلك رغبة إقامة مسجد ضخم يليق بأهمية الاسلام وعظمة دولة العرب ويضاهي في بهائه وفخامته الكنائس التي كانت قائمة في سورية وفلسطين .

كذلك أراد الوليد بن عبد الملك أن يخص المسلمين بمسجد كبير في دمشق (شكل - ٣٥) ، فاتفق مع المسيحيين من أهل البلاد على الاستقلال بالمسجد الذي كان كنيسة قبل الفتح الاسلامي ثم استمر معبدا للمسلمين والمسيحيين حتى قرر الوليد أن يعيد بناء الجامع عشر سنوات ، واشترك في بنائه المعمارون والنجارون من أهل البلاد ، وانفق عليه خراج سبع سنوات ، فأصبح الأبدية الأكثر تعبيرا عن عظمة العرب وروعة الاسلام واتساع سلطانه .

العمارة العربية التي كانت منتشرة في جنوبي الجزيرة العربية والتي تحدث عنها الهمداني لم تكن أساسا للعمارة الاسلامية . ومع ان مسجد الرسول في المدينة الذي اقيم عام (٦٢٢ م) لم يكن ليحمل أية صفة معمارية ، فقد حدد المخطط الاولي لمسجد المستقبل بأجزائه الاساسية ، وهي الصحن الواسع جدا ، والحرم ذو الاعمدة الذي يحاذي الصحن ويكون امتدادا له من جهة القبلة ، والحرم قاعة عريضة جدا وقليلة العمق ، اذ تعددت نسب ابعادها منطقيا مع نظام الصلاة الجماعية .

وقد اضيف الى الحرم المنبر والمحراب ، أما المنبر فلقد استعمل منذ عهد الرسول ، فقد كان النبي يخطب في الجمع الى جذع في المسجد قائما ، فقال له تميم الداري : الا اعل لك منبرا كما رأيت يصنع في الشام (١) ؟ فأرسل الى اثلة في الغابة فقطعها ثم عمل منها ثلاث درجات على نحو ما عرف من كنائس المسيحيين

(١) ابن سعد ج ١ قسم ٢ ص ٩ - ١٠ .

في الشام . ويرجع الى معاوية كما يقول ابن الفقيه (١) ايجاد أول
محراب ، ومن المؤكد أن معاوية نفسه كان أول من أدخل المقصورة
الى المسجد (٢)

ويعتبر المسجد الكبير في دمشق (أول نجاح معماري في
الاسلام) كما يقول سوفاجيه . وهو حلقة هامة تربط تقليد العمارة
المسيحية السورية بعمارة اسلامية جديدة . ويقوم هذا المسجد
في مكان مقدس من مدينة دمشق ، حيث كان معبد حدد الآرامي منذ
ثلاثة آلاف سنة ، ثم أنشئ معبد لجوبيتر في العهد الروماني مؤلف
من سورين متوازيين يحيطان الهيكل (الناموس) . وفي القرن الرابع
أقام الامبراطور تيودوس كنيسة القديس يوحنا ضمن الصحن
المحاط بالسور الداخلي . وعندما فتح المسلمون الشام تقاسموا
هذه الكنيسة مع المسيحيين السوريين ، ثم اتفقوا على جعلها
مسجدا مقابل تخصيص المسيحيين لكنيسة مستقلة (٣) .

وأصبح مدخلا المعبد الوثني وهما باب جيرون وباب البريد ،
مدخلين للمسجد يؤديان الى الصحن . وتحيط بهذا الصحن أروقة
من اطرافه الثلاثة ، ويقوم في الحرم في الطرف الرابع وهو يضم
ثلاثة أجنحة تمتد موازية للجدار القديم الجنوبي الذي يحدد القبلة،
وينقطع ترتيب هذه الأجنحة العرضانية بجناح أوسط ممتد نحو
العمق مشكلا مصلبة تعلوها قبة عالية عليها اسم قبة النسر . ولقد
أشرف الوليد بن عبد الملك عام (٧٠٥ م) على بناء هذا المسجد
وتزيينه بالفسيفساء والرخام .

وكان يرتفع على حافتي الجدار القبلي ، برجان مربعان
يحملان الشكل التقليدي لأبراج النواقيس السورية ، فأعيد بناؤهما

(١) — ص ١٠٩

(٢) اليعقوبي ج ٢ ص ٥٧١

(٣) — ياقوت : معجم البلدان ج ٢ — ص ٥٩١

من أجل الأذان ، ثم أنشئ على شكلها مئذنة أقيمت في منتصف
الواجهة الشمالية التي تحد الصحن وتحدد بذلك شكل المآذن
الأولى في المشرق ، ثم في المغرب كما يقول مارسيه (١) :

ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير نموذجا لأكثر المساجد ،
كمسجد آمد (ديار بكر) ومسجد درعا (٢) والمسجد الكبير في
مدينة حلب ، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الأول ،
بالإضافة إلى مسجد حران الذي يرجع إلى عهد الخليفة الأموي
مروان الثاني (٧٤٤ - ٧٥٠ م) والذي جعل من حران مقرا له دون
دمشق ، ومسجد القيروان في تونس . (شكل - ٣٦)

وفي المدينة المنورة وسع الوليد الأول عام (٧٠٨ م) مسجد
الرسول ، ولقد قام المعمارون والمزخرفون السوريون بهذا العمل
الذي كان دون شك موافقا لطراز المساجد الشامية كما يعتقد
سوقاجيه (٣) .

ولقد أنشأ سليمان بن عبد الملك مدينة الرملة في فلسطين (٤)
واقام فيها قصره الذي تهدم نهائيا خلال الحرب العالمية الأولى .
واقام مسجدا (٧١٧ م - ٧٢٠ م) أطلق عليه اسم المسجد الأبيض
وما زالت مئذنته قائمة حتى الآن ، أعاد بناءها المماليك .

وتعتبر مئذنة الرملة من أضخم الأبراج الشرقية ، ولا يعدها
إلا مئذنة الجيرالدا في أشبيلية . ومن أهم المساجد التي أقامها
الأمويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي أنشئ أولا في عهد
هشام (٧٢٨ م) ، أما مئذنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن
الثامن على أنقاض مئذنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لأبراج

(١) انظر ج مارسيه الفن الإسلامي ، ترجمتنا ، دمشق ص ٢٩

(٢) - وينسبه أيكوتشار وسوقاجيه إلى العهد الأموي ، انظر :

Sauvaget : Le Mosquée Omayyade de Médine pp. 108 - 113.

(٣) - نفس المرجع

(٤) - البلاذري : فتوح البلدان ، ص ١٤٢

المسجد الكبير في دمشق ، وهذه الصومعة لا تخرج عن مفهوم
الابراج السورية الا في ضخامتها التي تعدل مثذنة الرملة ومثلية
اشبيلية . ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع
بدمشق . (انظر شكلي ٣٧ ، ٣٨)

ولقد استند في تخطيط المسجد الكبير في قرطبة الذي جدد في
عهد هشام (٧٢٨ م) ثم في عهد الاغالبة (٨٣٦ م) الى تخطيط
المسجد الكبير في دمشق . كذلك كان الامر في تخطيط جامع
الزيتونة في تونس الذي انشيء عام (٧٣٢ م) .

وكانت هندسة المساجد قد انتقلت الى الاندلس مع الفاتحين
من اهل الشام وغيرهم ، واخذت هذه المساجد كثيرا من الافكار التي
كانت سائدة في جامع دمشق ، بل ان المحراب في جامع قرطبة وغيره
من المساجد في الاندلس والمغرب (شكل-٣٩) بقي متجها نحو الجنوب
كما هو شأن محاريب المساجد في الشام ، وذلك تقليدا لنظام هذه
المساجد ، مع ان القبلة كانت تتجه نحو الجنوب الشرقي في تلك
البلاد . وليس من شك ان المسجد الكبير في قرطبة الذي يشكل
النواة الاولى لنشأة المدينة ، هو من ابرز الاوابد الاسلامية التي
اقامها العرب من اهل الشام وغيرهم ، في الاندلس . ولعل هذا
المسجد الذي يضاوي مسجد دمشق ، كان كنيسة مثله ، ثم
استطاع عبد الرحمن الداخل ، وقد حصل على تنازل المسيحيين عن
كنيستهم ، كما فعل الوليد في دمشق ، ان يقيم منشأته عام
(٧٨٥ م) التي اعتبرت اساسا لتوسعات كثيرة على امتداد هذا
المسجد ، كما اصبحت اساسا للعمارة الاسلامية الجديدة في
المغرب (١) . ولقد كان مسجد قرطبة يضم حسب النسق
السوري حرما مسبوقا بصحن ، والحرم مؤلف من تسعة اجنحة
مغطاة بجملونات ومتجهة نحو العمق ، على خلاف جامع دمشق
الذي اتجهت اجنحته الثلاثة عرضا ، ولعل ذلك بتأثير البازيليكا
المسيحية التي كانت سابقا في المسجدين .

(١) - م.غ. مورينو ، الفن الاسلامي في اسبانيا ص ١٦ وما بعدها .

ولقد كانت الاقواس تستند على اعمدة مستعارة من ابنية قديمة في المسجدين ، وكانت هذه الاقواس على طابقين ولا يقوم اي جدار بين صفي الاقواس مما جعل هذا النظام تطويرا لنظام الاقواس في جامع دمشق ، والتي كانت تطبيقا لنظام اقواس قناطر الماء الرومانية على ما يبدو .

وعندما وسع خلفاء عبد الرحمن الداخل جامع قرطبة ، كان هم الحكم الثاني أن يجعل هذا المسجد في عام (٩٦١ م) باروع الزخرفات الفسيفسائية تقليدا لمسجد دمشق . (شكل - ٤٠)

٥ - الأقواس والقباب :

ان تغطية المنشآت الاسلامية بالقباب واقامة المساند على اقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع الى عهد الرافديين الذين كانوا اول من ابتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والاروقة لتخفيف وطأة الجو الحار .

ولقد برع أهل الشام باقامة الاقواس والقباب في العهد الكلاسيكية وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية الى الابنية الرومانية ، واستمر هذا التقليد ساريا في الابنية البيزنطية ، ثم تبنته المنشآت الاسلامية وخاصة في بناء المساجد والاضرحة والمدارس . وتعتبر قبة الصخرة (٦١ م) (١) من أقدم نماذج القباب الاسلامية ، الى جانب قبة حمام قصر عمره التي ترجع الى عام (٧١٤) تقريبا . والشئ الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي ، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة ، ولقد تم ذلك عن طريق مقمرات مثلثية Pendentif أو عن طريق الاركان Trompe .

(١) -- انظر بحثنا عن قبة الصخرة في مجلة المهندس العربي العدد ٢١ عام ١٩٧٠

٦ - القصور الاولى :

كان معاوية بن ابي سفيان ، اول من انشا في دمشق قصرا منذ ان كان واليا على الشام واستمر قصر معاوية يتوارثه الخطاطون الامويون . بل ان عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الامارة كما يروي ابن عساكر . وكان الثمن اربعين الف دينار واربع ضيعات بأربعة اجناد من الشام (١) .

ثم تابع خلفاء بني امية اقامة القصور في بلاد الشام ، ولقد وضع الاب لامنس Lammens وهرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الامويين الصحراوية كما عدد سوفاجيه Sauvaget ثلاثين قصرا امويا .

تقوم القصور الاموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه اروقه تعقبها غرف في طابق او طابقين ، ويأخذ السور الخارجي طابعا حصينا بعيدا عن الفتحات والزخارف . ومع ذلك فان الابراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصين اذ ان البادية كانت آمنة دائما بل ان سكانها كانوا موالين وانصارا للامويين الذين ما زالوا يحنون للحياة البدوية .

ومن الممكن ان تكون الابراج لتدعيم الاسوار من جهة ولاظهار البناء بمظهر المنعة والقوة .

ولقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر استيحاء الشكل المعماري للقصر الاموي ، فمن قائل انها قريبة الشبه بالطراز الهلنستي والبيزنطي الذي تجلى في دير الكهف وقلعة عنتر والاندريين . او بالطراز الساساني ، او انها مستمدة من المنشآت التي اقامها العرب الاوائل في الحيرة وهم المناذرة الذين اقاموا

(١) - تاريخ دمشق ١٣٢/٢

الخورنق والسدير . فلقد تحدث هنري ستيرن (١) عن اصول حيرية في طراز العمارة الاسلامية ، وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون ان تكشف الحفريات هذا الطراز ، ولا نرى هذا الرأي غريبا ، فلقد انشئت القصور الاموية في نفس المناخ وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المناذرة ، ومع انه لم يتضح تماما شكل العمارة الحيرية ، الا ان هذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة .

وثمة رأي اخر يقول ان شكل عمارة القصور الاموية قد نشأ عند الاعراب في البادية الذين جعلوا دائما خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها انعامهم ، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب ، ومنها بيت الرسول (ص) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القواد المسلمين في البلاد المفتوحة . كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات . وصاحب هذا الرأي مارسيه نفسه في دراسة سابقة (٢) .

والواقع ان رأي مارسيه الذي عرض مؤخرا في كتابه الفن الاسلامي الذي نشر عام ١٩٦٢ يتضمن رأيا مخالفا الى حد بعيد لرايه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول :

« لقد تغفل الاسلام في الحياة البيئية كما دخل حياة المجتمع ، وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس » (٣) .

« وعدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية ، تأتي الضرورات الجغرافية التي اوجبت اقامة الصحن

(١) H. Stern, Ars Isl., P. 83 - 4

(٢) نشرت هذه الدراسة في كتاب : Actes du XXI. Congrès International des Orientalistes - 1949 - P. 334.

(٣) — ج . مارسيه ، الفن الاسلامي نفس المرجع اعلاه — ص ١٥

والاروقة اذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القسوة
وسماء معدومة الضباب مشعة في غالب الاحيان ، تحض على
الحياة في الهواء الطلق » (١) .

نخلص من هذه الآراء الى القول من أن فن العمارة الاموي هو
فن أصيل نشأ عن تقاليد الحياة العربية ، ووفق الظروف المناخية
القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد
واستعار متفنا في عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية
شائعة ، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية .

بل من الصواب أن نلاحظ أن الفن الهلنستي وبخاصة الفنون
التي اشتقت عنه قد أخذت قسما من خصائصها من الشرق كما
انها تشربت بالتقاليد الشرقية (٢) . على أن أيا من الخلفاء الذين
جاؤوا بعد الوليد ، لم يقيم في دمشق بصفة متواصلة ، بل أقاموا في
قصور تقع على تخوم البادية قريبا من الاراضي الزراعية ، وذلك
للاسباب التالية مجتمعة . (٣) .

١ - عدم الفهم التامة لحياة المدينة التي كانت متأثرة
بالحضارية السالفة ، مزدحمة مرهقة .

٢ - توالي الاوبئة والامراض على دمشق .

٣ - رغبة الخلفاء في التقرب من أهل البادية وكانوا من القبائل
العربية التي تربطهم بالخليفة روابط العشيرة أو العادات ، ويسمى
الخليفة عادة لكسبهم في الملومات .

٤ - سعى الخلفاء الى الهدوء والراحة في الاماكن الخلوية حيث
يمارسون الصيد والقنص ثم يلجأون الى قصور ظليلة ينعمون فيها
بالاستجمام بعد يوم قانظ شاق يقضونه في مطاردة الهوام والطيور .

(١) - نفس المرجع ص ٨

(٢) - نفس المرجع ص ٢٢

(٣) - انظر .

Lammens, La Badia et la Hira

Le Siecle des Omeyyades, 1930, P. 101 94 - 96 - 100.

هـ - كانت البادية مدرسة للامراء الامويين يتكلمون العربية الخالصة من الهجينة أو الرطانة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه وهذا ما كانت تفعله ميسون زوج معاوية بابنها يزيد ولي العهد الذي تعلم في البادية الصيد والفروسية وقرض الشعر وشرب الخمر أيضا .

لذلك فان المنشآت الاموية في البادية والتي يطلق عليها اسم البوادي لم تكن على مستوى واحد من الاكتمال ، فلقد ابتدأت حسب رأي لامنس (١) على شكل سرادق ثم تطورت فأصبحت تضم حماما ومسجدا ، ثم لا تلبث احيانا ان تتوسع لكي تضم قصرا يليق بالخليفة ، ويستتبع ذلك استغلال للماء في الاستحمام والزراعة وانشاء الاقنية واقامة منشآت للمزارعين والحيوانات كما هو الامر في قصر الحير الغربي .

توالى على الحكم في دمشق من بني أمية أربعة عشر خليفة كان أولهم معاوية بن أبي سفيان الذي حكم كخليفة من عام ٦٦١ - ٦٨٠م واخراهم مروان بن محمد ٧٤٤-٧٥٠م ، وكان من أبرز الخلفاء الذين اهتموا بالعمارة وانشاء القصور الوليد الاول وهشام .

اما القصور الاموية التي انشئت على ارض الشام فكانت مقرا للخليفة دائما أو مؤقتا ، ومن خلال هذه القصور نستطيع ابراز أسس الفن والعمارة التي اقامها الامويون لكي تصبح نواة الشخصية العربية في عمارات وفنون المستقبل .

كانت دمشق العاصمة في عهد الامويين مؤلفة من احياء وحارات تضم بيوتا مغلقة يتوسطها فناء فيه حوض ماء ذو نافورة وفيه أشجار البرتقال والنارنج وأزهار الياسمين والورد ، وحول الفناء غرف يفتح أمامها رواق في المنازل الكبرى . ولقد نظم الامويون في دمشق طريقة اروائها من نهر بردى وما زال اسم يزيد بن معاوية مرتبطا بأحد الاقنية وهي فرع من فروع بردى السبعة .

ولكن مما لا شك فيه أن الخلفاء الأوائل الذين تربعوا على عرش هذه
الامبراطورية الواسعة كانوا قد حملوا معهم عاداتهم البدوية وحملهم
الى الصحراء ، فكانت اكثر منازلهم وقصورهم تقع بعيدا من
العاصمة تأخذ اشكالا بسيطة او مركبة بحسب الظروف الجغرافية
 للمنطقة او السياسية التي خضع اليها الخليفة .

واذا كان قصر معاوية في دمشق هو اول قصر اموي في بلاد
الشام فان علاقة عرب الحجاز القوية مع بلاد الشام ، وخاصة في
مجال التجارة التي تولاهما قبل الاسلام بنو امية الذين ارتبطوا
بالقبائل العربية الموجودة في بادية الشام وتعاونوا معها ، أدت الى
قيام بعضهم بتشبيد المنشآت الثابتة فاشترى أبو سفيان والد
معاوية ضيعة في البلقاء يقال لها (بقنس) .

٧ - المخطط الحيري والتقاليد المعمارية :

والشكل المعماري للمساكن والقصور التي ظهرت في بداية
الاسلام هو تطبيق للتقليد المعماري المحلي الذي اقتضته ولا شك
تقاليد الحياة الاجتماعية المحافظة والمغلقة ، والظروف المناخية
القاسية احيانا ، ولقد كان نظام العمارة المدنية مستمرا في بلاد
الشام حتى في المهود الكلاسية حيث نراه واضحا في تقسيم المنازل
الرومانية الى قسمين رئيسيين ، الاتريوم Atrium وفيه ممر وفناء
حول غرف المكتب والاستقبال والقسم الثاني بيرستيليوم
Peristylum وفيه غرف النوم والطعام والغرف الخاصة .
وهكذا فان نظام الفسحة السماوية المحاطة بالاروقة والغرف ،
يبقى من خصائص العمارة المحلية التي تأثرت بها الانظمة المعمارية
الآخري .

ويبدو هذا الطراز واضحا ايضا في قصور الحيرة قبل الاسلام
مثل قصري الخورنق والسدير ، وهناك اعتقاد أن قصر الاخضر ،
هو نفسه قصر السدير (١) ، ولكن الحفريات التي أجرتها بعثة

G.L. Bell : Palace and Mosque at Ukhaidir

(١)

اكسفورد في الحيرة لم تكشف الحقيقة عن العمارة اللخمية . ومهما يكن من الامر فان قصر الاخضر نفسه سواء انشيء في عهد الوليد الثاني الاموي او في عهد المنصور العباسي ، يعطي الدليل بأسلوب عمارته المشابهة لقصور الشام ، على اتصاله بالعمارة التي كانت سائدة في العراق وخاصة في العصر السابق للإسلام أيام اللخمين (١) . فقد ذكر المسعودي (٢) أن أحد ملوك الحيرة من النعمانية أحدث بنيانا في دار قراره ، وهي الحيرة ، على صورة الغرب . (شكل - ٤١)

وفي حفريات جديدة في عنجر التي تقع على الحدود بين سورية ولبنان ، عثر على مدينة أثرية ترجع الى بداية العصر الإسلامي ، ذات مخطط مربع مقسم الى أحياء وفيها قصر كبير مؤلف من ثلاثة طوابق وهذا القصر شبيه بقصر المنية قرب بحيرة طبريا . ولعل أهم قصر إسلامي أقيم في بلاد الشام ، هو قصر المشتى الذي تأكد للباحثين أنه يعود لعهد الوليد الثاني (حول عام ٧٢٠ م) وليس للقرن الثالث أو الرابع ، وهو في أسواره ودعائمه يشبه قصر عنجر ولكن التماثل يبدو أكثر وضوحا بمقارنته مع قصر خربة المفجر الذي يرجع بناؤه الى عام (٧٤٣م) في عهد يزيد الثالث كما يعتقد هاميلتون . وان كانت زخارفه النافرة من الجص على عكس زخارف المشتى التي نقشت على الحجر ، وهي ما زالت بحالة جيدة محفوظة في متحف برلين الشرقية منذ القرن الماضي .

ويشبه مخطط قصر المشتى مخطط قصر الطوبة الذي يعود الى نفس التاريخ كما يقول كريزويل ولكن بأبعاد صغيرة . وتتوحد صفة هذه القصور في كونها حصينة بأسوارها وأبراجها ، ويبدو ذلك واضحا في قصر الحير الغربي (أي قصر هشام) الذي يرجع الى عام (٧٢٨ م) (٣) ولقد انتقلت هذه الصفة الحصنية الى

(١) - علي محمد مهدي : الاخضر ، بغداد ١٩٦٩ .

(٢) - المسعودي : مروج الذهب ج ٢ ص ٣٦٩

(٣) - دانيال شلومبرجيه - قصر الحير الغربي بيروت ١٩٤٥ ص ٢٩ - ٢٨ .

الغرب عن طريق الصليبيين وكانت قد تجلت في بناء الرباطات في الغرب . (شكل - ٤٢)

ويعتقد كاترينا اوتو دورن (١) أن ثمة قصرا آخر قد تأكد لديها انه يرجع الى العهد الاموي وانه من منشآت هشام بن عبد الملك بالذات (٧٢٤ - ٧٤٣ م) قد عثر عليه في الرصافة (سرجيو بوليس) وهي نفسها رصافة هشام التي تحدث عنها المؤرخون دون غيرها . وان هذه المدينة كانت تضم قصرين ، وان القصر الاول هو الذي عثرت عليه المؤرخة المذكورة عام ١٩٥٢ وهو في ترتيبه القائم على وجود الباحة ، مشابه لقصور الطوبة والحير الشرقي وخربة المنبة التي نرى باحتها محاطة ايضا بصفوف من الغرف الجانبية ، خلافا لما عليه الحال في قصر الحير الغربي وخربة المفجر حيث تحيط الاروقة باحتهما . وقد تشابه هذا القصر مع غيره من القصور الاموية في كيفية تزيين الجدران ويمتاز قصر الرصافة بأقواسه المسننة البسيطة والمزدوجة والحدوية ، مما يشابه أقواس رباط عمان .

ويعتقد ان القصر الثاني الذي لم ينقب عنه بعد هو اكثر اهمية أيضا من القصر الاول .

ولا بد من القول ان المنشآت الاسلامية تولاهم معماريون عرب ومحليون دون شك ، يدل على ذلك اسماؤهم التي كانت تكتب في واجهات الابنية او كانت تتواردها الروايات التاريخية ، ومنها ان حسان بن ماهوية الانطاكي بنى الریض وحصن المثقب (٢) . وان ثابت بن أبي ثابت هو الذي بنى الخان الواقع بالقرب من قصر الحير الغربي كما تدل على ذلك الكتابة الواضحة على عتبة بابه ، أما سليمان بن عبيد من أهل حمص فهو الذي بنى قصر الحير الشرقي بأمر من هشام (٣) .

(١) - انظر الحوليات الاثرية السورية العدد ٤ - ٥ صفحة ٤٦ - ١١٧

(٢) - البلاذري : فتوح البلدان . ص ١٧٤ طبعة ١٩٠١ .

(٣) - عثر على الكتابة ونقلها الى حلب جاك روسو . ولا يعرف ما حل بها .

ان القصور الاموية التي اقيمت في الشام ، كالمشتى والحير وعمره وخربة المفجر وعنجر وأسيس والطوبة والمنية والموقر ، وهي من بدوات العمارة الاسلامية ما زالت تقدم ثبوتا لشخصية معمارية اصيلة كانت سائدة منذ القدم ثم انتشرت وترسخت خارج الشام وخاصة باتجاه المغرب الاسلامي . فقد انتقل هذا الطراز في بناء المنشآت السكنية الى الاندلس والمغرب العربي ، وكان واضحا في حصن كاستيليجو دو مرسى (مرسية) الذي يرجع تاريخه الى القرن الحادي عشر والثاني عشر ، والمعلومات النادرة عن هذا البناء تسمح لنا بالتعرف على مخططة المستطيل الشكل والذي يضم قاعات تحيط بفسحة واسعة كقصور الامويين في بلاد الشام ، وينفتح في صدر القاعات العريضة قبوات تبرز من الخارج . ويصل الى هذا الشكل وبصورة متطورة قليلا قسم من قصر الحمراء كان قد انشاه محمد الخامس (١٣٥٣ - ١٣٩١) من ملوك بني نصر (١) .

وكذلك ظهر نظام الفسحة المحاطة بالغرف ، في المساكن العباسية التي تم اكتشافها في الرقة (٢) وهي على ترتيبها الفريد الخاص ضمن قصر فسيح ، فانها اخذت شكلا هندسيا دقيقا فبدا النظام الحيري في بعضها واضحا مؤلفا من الصدر والكمين .

وكان العباسيون قد استعانوا بالمعماريين والفنانين السوريين في اقامة منشآتهم واوابدهم . ويذكر الطبري أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سورية وغيرها . ولكن التأثير الفارسي كان واضحا في القصور ذات القاعات الواسعة وذات القبة المسبوكة بایران .

(١) G. Marçais : L'architecture musulmane d'Occident, 1954.

وانظر لنفس المؤلف الترجمة العربية لكتاب الفن الاسلامي ، ص ٢١٨ . وانظر الامير جعفر الحسني : قصور الامويين في الديار الشامية مجلة المجمع ١٠ ايار ١٩٤٢ ص ٢١٤ - ٢٣٠ .

(٢) - نسيب صليبي : حفريات الرقة - الحوليات ، ١٩٥٦ ص ٢٥ وما بعدها .

٨ - اقسام البيت :

ان أكثر المساكن الاثرية في بلاد الشام ترجع في الواقع الى العهد العثماني ، ونادرا ما نجد بيتا يرجع الى قبل هذا التاريخ الا اذا استثنينا بعضا منها كالمدرسة الظاهرية التي كانت بيتا لوالد السلطان صلاح الدين الايوبي في دمشق .

ومع ذلك فان نظام عمارة القصور والبيوت السكنية في بلاد الشام استمر مشابها لنظام عمارة القصور منذ العهد الاموي ، ويتوضح ذلك بمقارنة ما كشفت عنه الدراسات والحفريات في قصور الامويين في الشام ، مع ما نراه مائلا حتى الان في الشام وفي الاندلس من بيوت مأخوذة في طرازها ونظام عمارتها عن تقاليد من عمارة المنازل الشامية الاموية ، مع ما اضيف اليها من زيادات ، أصبحت اساسية في نظام العمارة الشامية .

وأصبحت هذه البيوت تتألف من اقسام تقليدية لا بد أن توجد في أكثرها ، وهي الدهليز الطويل والباحة السماوية ، الايوان ، القاعات الشتوية في الجهة الشمالية من الباحة ، وذلك لتكون معرضة لاشعة الشمس ، والقاعات الصيفية ذات الفسقيات المائية وهي تقع في الجهة الجنوبية ذات سقوف عالية لتخفيف الحر وتأمين الجو الرطب . ويقسم البيت الشامي الى ثلاثة اقسام رئيسية :

١ - القسم الخارجي ، وفيه مركز الحارس والسائس ويلحق بهذا القسم الاسطبل .

٢ - القسم الاوسط وهو القسم الرئيسي في المسكن ويتضمن القاعات الهامة المعدة للاستقبال والجلوس .

٣ - القسم الثالث وهو الخاص بالحريم .

ان البيت التقليدي متشابه في شرق البلاد العربية ومغربها ، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ ولا يكاد يستبين المرء روعة العمارة والزخرفة الا بعد أن يزور ويدخل الى صحنه ليرى نفسه في

فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحرة كبيرة يتدفق الماء اليها من ينابيع برونزية بأشكال حيوانية، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون وال نارنج ويفوح منها عير الفل والياسمين . وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها الى الثلاثين غرفة ، وترتفع جدران الغرفة الى اكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الاعمدة الكبيرة التي تحمل الواحا ملونة ، وتكسي الجدران أحيانا بزخرفات رائعة تندمج فيها أبواب الخزائن التي تحفظ بها أشياء كثيرة من الفرش والمونة والملابس . وتفتح هذه الغرف العديدة على الصحن لتمع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى .

وأبرز هذه الغرف هو الايوان ، أي الغرفة العالية السقف ، يبلغ ارتفاعه ضعف ارتفاع سقف الغرفة ، وينفتح هذا الايوان كليا على الصحن يزينه من الأعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الابلق) وهو حشوات من ملاط معين على حجر أو جص محفور .

أما القاعة ، فهي صالة الاستقبال الكبيرة وتمتاز بسقفها العالي وبارضها المختلفة الارتفاع اذ أن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال بما يزيد عن نصف متر ، وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق على الجناح كلمة (طرز) وهي تركيبة الاصل . (شكل - ٤٣)

وتغطي جدران القاعة زخرفات خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين ، ثم يعلوها أفريز محلى بشريط كتابي يتضمن شعرا رقيقا بمجد صاحب البيت ويباركه ويثني على بانيه وصانع الفن فيه .

وفي القسم المنخفض من القاعة بحرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار ، يأتيها من عل بعد أن يسقط على سلسبيل يزين أحد الجدران . أما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس ألوانه الزاهية على جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقا .

ان هذا القسم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك او القسم الداخلي، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلامك اي قسم الاستقبال، تربطه بالقسم الاخر دهاليز ضيقة . وقد يضاف للمسكن امكنة للخيول او مكان مخصص كمقبرة لرئيس العائلة .

٩ - عمارة الحمامات :

بناء الحمامات الاسلامية ، هو استمرار لتقاليد فن العمارة الرومانية ، ومثلها حمامات انطاكية والحمامات في افاميا وفي تدمر وفي بصرى وشهباء . وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة اقسام ، القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الاسلامية البراني ، وهو القسم البارد ، والوسطاني ويقابل القسم المعتدل ، والجواني وهو القسم الحار . اما القميم اي بيت النار فهو نفسه المسمى Hypocauste الذي ينسخ مياه الحمام المنتشرة بواسطة انابيب فخارية او حجرية بين اجزاء الحمام . (شكل - ٤٥)

ان اقدم حمام اسلامي انشئ في بلاد الشام هو حمام قصر عمره الذي ما يزال قائما حتى الان دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلى بعد خمسين ميلا من عمان ، وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام ١٨٩٨ . وهو مؤلف من قاعة ذات ثلاثة اجنحة تنتهي بقاعة تحاذيها على الجانبين مقصورتان ذات قادمتين واضحتين من الخارج ، وتنفتح القاعة الى اليسار (اي من الشرق) على غرفتين ، اما الجنوبية فهي مغطاة بقبة مهدية والثانية مغطاة بقبة متقاطعة .

وتنفتح هذه القاعة من الشرق ايضا على قاعة ثالثة ذات قبة ولها مقصورتان وتتصل هذه القاعة بدھليز الى قاعة كبيرة يبدو انها لم تكن قد اكتملت بعد .

ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية، ذلك ان التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام ، فهو مؤلف كما رأينا من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام ، الباردة والدافئة والحارة وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار . الا ان ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات تأخذ مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها الخارجي من النظام الرافدي الاصيل .

ويشبه حمامات قصر عمره الى حد كبير حمام اخر يسمى حمام الصرح ويقع على بعد (٢٠) كيلو مترا شمالي عمان ، وكان قد كشفه بتلر Butler عام ١٩٠٥ . ومما لا شك فيه ان اكثر القصور الاموية كانت ولا شك تحوي حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت ارض احدى مقاصيره بأروع الفسيفساء الذي يمثل اسدا ينقض على غزال تحت شجرة تفاح وارفة ينعم تحتها ، في الطرف الثاني ، غزالان آمنان .

وفي قصر الحمراء نموذج لحمام يرجع الى القرن الرابع عشر وهو يتألف من نفس العناصر التي رأيناها في حمامات الشام ، اي من القسم البارد والدافئ ثم القسم الحار وهو مؤلف من مقصورات ، وتغطي الحمام قباب يتسرب النور فيها من خلال فتحات صغيرة عبر القبوات اما قاعة الاستراحة فهي المكان المخصص لتزيينات جدارية غنية، شأنها في ذلك شأن حمامات الشام.

ولقد انتشرت الحمامات في بلاد الشام انتشارا واسعا بعد الاسلام ، كما كان الامر قبل الاسلام ايضا ، وما زالت الحمامات الاسلامية قائم اكثرها حتى اليوم وبعضها كان آية في فن العمارة والزخرفة واصول توزيع المياه (١) .

(١) — للتوسع ، راجع : Sauvaget : Rapport sur les monuments historiques de Damas. Beyrouth 1932.

وانظر الغزى في نهر الذهب ج ٢ ، وانظر ابن شداد في الاغلاق الخطيرة ج ٢

دمشق ١٩٥٦

انظر النعيمي : الدارس في تاريخ المدارس دمشق ١٩٤٨ — ١٩٥١ .

أما المستشفيات والمدارس فقد كان الوليد بن عبد الملك يهتم
ملك في العصور الوسطى شيد المدارس والمستشفيات للمعطين
بالأمراض المزمنة . ولقد كانت مأوى المصابين بالأمراض الخبيثة في
أوروبا بعد ذلك تقليدا سبقتها إليه البلدان الإسلامية .

١١ - المدارس الأولى والخانات

ان المدرسة كمنشأة معمارية لم تنتشر في بلاد الشام إلا منذ
النصف الثاني للقرن الحادي عشر ، وان ما بقي منها انما يرجع
الى عهد السلاجقة انفسهم وخاصة المدرسة النظامية التي انشأها
نظام الملك في بغداد ، التي تكاد تكون أشبه بالجامعة وتخضع لنظام
معماري مختلف عما ظهر في دمشق .

ان ترتيب المدارس الشامية على اختلاف اشكاله يبقى متقاربا،
فهي مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للاساتذة والطلاب ومن
مصلى وميضات وقد تتضمن مدفنا مقببا لمنشيء المدرسة ، كما
تتضمن ايوانا لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف .
والمدرسة الصاحبة التي انشئت في دمشق بين عام ١٢٣٣ وعام
١٢٤٥ تحمل الشكل التقليدي لعمارة المدارس في بلاد الشام ، وهي
مؤلفة من دهليز يقع على محور الجبهة ، يؤدي الى الصحن المربع
وينفتح من الطرفين ايوانان ، كما يقوم في الصدر ايوان ذو محراب،
ويشغل الزاويتين الاماميتين المدفن من جهة ، والميضأة من جهة
أخرى . وما زالت آثار المدارس الشامية قائمة في بلاد الشام من
مختلف المهود .

واستمرت تقاليد عمارة المدارس في بلاد الشام قائمة في عهد
الامويين . ثم في عهد الماليك ونرى في دمشق من عهد نور الدين
المدرسة النورية بقتها المقرنصة ، والمدرسة العادلية الكبرى التي
بناها الملك العادل الايوبي ، ومدرسة بني المعجمي في حلب التي
انشئت عام ٥٩٠ هـ وتسمى اليوم جامع أبي ذر .

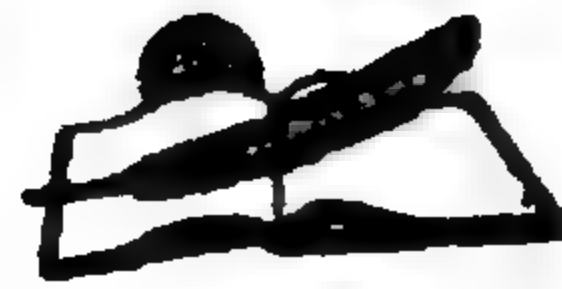
ولقد ظهر في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولأول مرة نظام المدارس المصلبة وذلك بانفتاح أربعة أواوين على صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الأربعة .

ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول إلى مدارس .

ولعل أقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٨ م على مقربة من قصر الحير الغربي ، ولم يبق من هذا الخان إلا بوابته الحجرية الضخمة التي أعيد بناؤها في متحف دمشق ، وقد نقش على ساكفها Architrave

كتابة بالخط الكوفي تبين اسم المعمار (ثابت بن أبي ثابت) وتاريخ الانشاء رجب سنة تسع ومائة .

وليس بإمكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان ولكن الخانات الشامية تجد أشكالها المطابقة واضحة في الأندلس ، حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالاروقة ، وتنفذ تحت الاروقة غرف ، ومدخل الفندق مفتوح في وسط أحد الجهات بباب عريض ، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودھليز يسبق المدخل . ومن أمثلة هذه الفنادق ، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة .



الفصل التاسع

العودة إلى الجمالية العربية

١ - الاصاله - عودة الى الجمالية العربية

ليست الاصاله دعوة طارئة (١) ، بل هي هوية لا بد ان تلازم العمل الفني والادبي المبدع ، فاذا كتب للدول العربية ان تكون خاضعة للنفوذ السياسي الاوروبي ثم النفوذ الثقافي الغربي وان تتبنى منجزات الغرب ، لاقامة نهضة زائفة ، فان عمليات التحرر السياسي قد فتحت الابواب للتحرر الثقافي الذي يبقى عماد البناء الحضاري الثقافي .

وهكذا فان مسألة الاصاله وجدت مكانها الصحيح على الارض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر ، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية ان حقيقة القومية لا تظهر فقط من خلال التسمية او وحدة اللغة ، بل انما تظهر من خلال وحدة الشخصية الحضارية . فاذا كانت هذه الوحدة الحضارية قائمة في التاريخ فان تحقق وجودها موحدا في الحاضر ، بعد تلك الاحقاب المظلمة من الانحطاط والسيطرة الاجنبية ، هو المسألة الاساسية التي يجب جعلها هدفا لبرنامج العمل القومي .

وفي مجال الفكر والفن وهما مظهر الحضارة ، كانت الاصاله هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد .

(١) انظر مقالنا ، الاصاله في الفن ، - مجلة الثقافة العدد ١٩٠ - دمشق ١٩٧٧ وفيه اجزاء من هذا البحث .

عندما نطرح مسألة الاصاله في مجتمعاتنا الثقافية فان الموقف منها تحدده النزعة القومية او النزعة العالمية التي يتبناها فنانونها او اديبها ، ولكن لا بد من القول ان هذه المسألة تبقى اكثر اهمية في دول العالم الثالث التي تريد ان تستعيد وجودها الحضاري بعد ان استردت حريتها . وهي ضعيفة الظهور في أوروبا التي تمارس اليوم انماطا من الفن والفكر تبعد أكثر فأكثر عن تقاليدها وتراثها الذي تأكد في عصر النهضة وحاول بعثه نابليون في القرن الماضي ، قرن القوميات .

٢ - موقف الماديين والتامليين من الاصاله

بيد أننا اذا وجدنا الان جيلا من المثقفين يؤمن أكثر ابنائهم بالاصاله كمنطلق لمشروعية العمل الابداعي ، فان هذا الموقف ما زال يتعرض لمعارضة من اطراف متعددة ، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب ، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطفئ على الاذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها . وهذا هو مطن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة ، ويؤول الى اضعاف هذه المناهضة .

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والادب وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمية لاستخلاص شكل من اشكال الابداع المتعصرن .

ان اصحاب هذا الراي يعتمدون على طبيعة الفن كلفة مقروءة تتجاوز الحدود الاقليمية والقومية . وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا ، هو لغة عالمية وممارسة انسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة ، وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي ما زالت اقليمية محددة .

لا شك ان الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ولكنه لا يجد له محلا في تقدير الناس ما لم يعلن عن هويته .

صحيح ان الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغاتهم وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة . ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية ، اذا هي لم تنتسب الى ارومة تاريخية وحضارية تحدد شخصيتها .

ان الفن يختلف عن الصناعة والعلم ، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية امة او مجموعة بشرية ، هو مظهر لحضارة قومية محددة ، تفني بازدهارها التاريخ والحضارة الانسانية كلها . وعلى هذا فان العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الانساني وبحاجات الانسان ، اما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الامة وتراثها وتاريخها وظروفها .

ثمة محور يتصل بقطبين متعارضين يجابه مسألة الاصاله ايضا ويرفضها رفضا عقائديا او فلسفيا ، قطب مادي يقوم على الجدلية المادية التاريخية وقطب روحاني يقوم على التأمل الصوفي المستقبلي .

القطب الاول يرفض الاصاله لانها دعوة الى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية عند اصحاب هذا الاتجاه ، وهم يحاولون التقليل من اهميتها بربطها بردود الفعل الاستقلالية التي تمت في مراحل النضال ضد الاستعمار والانتداب في البلاد العربية .

ويعتقد اصحاب هذا الاتجاه ان (مشكلة الاصاله ، هي مشكلة زائفة نجمت عن وجود محتل يستغل مركب النقص لدى من يفرض عليهم سيطرته ، فلا تجد الضحية ملاذا من هذا الاذى الا في محاولة ابراز كل ما يميزها عن غيرها اي في الاصاله (١) .

١ - انظر - ابراهيم مرجان : الفن في مصر الحديثة في علاقاته الاجتماعية الثقافية ص ١٥ - ١٩٧٤ وانظر ايضا كتاب انور عبد الملك بالفرنسية ، (مستقبل الثقافة في مصر) .

والحق ان الدعوة الى الاصاله ترتبط بحركات الاستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطا قويا ، بل انها الطريق الى تحقيق الوجود المتحرر المستقل ، ولكن هدفها الابعد هو بناء الكيان القومي والوجود الحضاري الحديث . ومن هنا كان خوف اصحاب الجدلية المادية الذين يرفضون الكيانات القومية ، ومن هنا كانت مقاومتهم لحركات التاصيل . ولكننا لا نعتقد انهم اقل تعصبا من اي الامم الاخرى لقوميتهم ، واننا لنذكر قول لينين عند الحديث عن اللغة : « لكل شعب لغته التي لها دورها في التمثيل الشعبي ، ولكن على الجميع ان يتقن لغة مشتركة هي اللغة الروسية (العظيمة) الا اننا لا نريد ان نقود الناس الى الجنة بالعصا بل علينا ان نحسن توجيههم الى خيرهم . . »

ومع ذلك فانهم يرون (١) بحسب المفهوم المادي للتاريخ - ان الاسس المادية (العلاقات) والتراكيب القومية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة انها تتغير تبعا لتغير الادوات التي يمارس بها البشر العمل الانتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به ، اي تبعا لتطور ما يسمى بقوى الانتاج ، ويتساءل بعد هذا كارل ماركس قائلا : (هل ان النظرة الى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الاغريقي والفن الاغريقي ممكنة في عصر المكائن الاتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلفراف الكهربائي ؟) ،

وبهذا المعنى يقول برتولد برخت « اننا لا نستطيع العودة الى اشياء في الماضي ، بل يجب ان نتقدم نحو تجديدات حقيقية . لقد كان للبرابرة فنهم وعلينا ان نخلق فنا اخر » .

ان محمود صبري من هذه الزاوية يرى ان العودة الى التراث او الى « الكيان الدائم المطلق المتاصل في الفن » يأتي نتيجة ازمة ما تسبب انهيار هذا الكيان الدائم او تؤدي الى فقدان نفائه في

(١) - انظر محمود صبري : التراث والمعاصرة في الفن . بحث القى في المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين بغداد ١٩٧٢ .

حاضر معين . وهو اذ يعترف بحتمية الارتباط بالتراث يرى « ان الحاضر يمكن ان ينتقل الى الماضي فيصبح كالرجل الذي يتصرف بشكل طفولي أي يحول نفسه الى أضحوكة . ان ان ينتقل الماضي اليه فيحوّله الى أداة تخدم تمجيد الصراعات الجديدة والى (تضخم المهام القائمة في الخيال) وإيجاد روح الثورة » (١) .

وعندما يبحث محمود صبري عن العناصر التي يمكن ان نستعيرها من التراث لدعم عملية بناء الاشتراكية وتحرير العالم من الامبريالية ، يكشف عن موقفه المتجاهل لمفهوم الاصالّة القومية في الفن ، ويفتح الابواب امام الفنان لممارسة جميع الطرز والاساليب في العالم « لتحقيق تركيب اندماجي لآلاف عديدة من سني التطور البشري » منسجما في ذلك مع آراء فيشر .

ان مشكلة محمود صبري انه لا يفرق بين التراث القومي والتراث العالمي . بل انه يتجاهل تماما الثقافة القومية معتمدا على قولة لينين « لا نستطيع بناء الثقافة البروليتارية الا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها » .

ولهذا فهو يقول « المسألة ليست تقليد أي أسلوب بل صهر اشد العناصر تنوعا في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلا واحدا ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي » « ان التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسب ، بل تكويننا اندماجيا يختلف وعيا عن الاجزاء المكونة له . اننا سنجد انفسنا امام ظاهرة جديدة ، امام تحول نوعي » .

وثمة اتجاه مناهض لفكرة الاصالّة يأتي من جهة مختلفة تماما عن الجهة الاولى ، يأتي محفوقا بجميع السمات الروحية والصوفية

(١) نفس المرجع

لكي يرفض الخضوع ، « لاخلق المجتمع التي تجعل الفن سجين التراث وليس وليد الكون اجمع » كما يقول زعيم هذا الاتجاه الفنان شاكر حسن آل سعيد (١) :

« لقد اعتدنا أن تكون عبيد نزواتنا الذاتية في حب التملك والسيطرة والمتعة الذاتية وهذا ما يسم الفن مهما كان بميسم الانانية ، فانا احب وضوح الاشياء لئلا اقلل في البحث عن المعاني الداخلية . وانا اود ان اؤكد ذاتي بواسطة رسوم « البورتريه » وبيئتي بواسطة المنظر الطبيعي ، وانا احب تراثي المحلي لاطمن على وجودي الحضاري . وهكذا فان مقاييسنا الجمالية والفنية هي وليدة سلسلة من التقاليد الفنية المتراكمة » .

ان الاستاذ شاكر حسن الذي يمثل موقفا ثقافيا في الفن العربي الحديث ، ما زال يفوص في أعماق النظرة التأملية في الفن وعندما ننتقل من كتابه (دراسات تأملية - بغداد ١٩٦٩) الى كتابه الحرية في الفن (بغداد ١٩٧٤) ، فانا نسير في غياهب افكار صوفية كثيرة الغموض ، ولكنها تقدم لنا مادة فلسفية هامة تساعدنا في تحليل الفن العربي ، وان كان شاكر حسن انما يعرضها وهو يطرح رؤية جديدة واسلوب جديد في الفن المعاصر ، استطاع من خلال طرحه ان يبرر المفهوم التجريدي في الفن الحديث (٢) .

لقد وصلت به نظراته التأملية الى البحث عن الحقيقة الكونية من خلال الفن متجاوزا بذلك ذاته ووجوده النوعي ، « لكي تصبح الرؤية منبثقة من العالم الخارجي ومتجهة اليه ، عن طريق التأمل الشخصي المتجه دائما نحو الكون وليس نحو الذات » ان الفنان ،

(١) شاكر حسن آل سعيد . « الرؤية الفنية التأملية أو مقدمة في معنى الحقيقة الكونية » .

انظر وقائع المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب (ص ١٢٦) وانظر ايضا لنفس المؤلف كتابه دراسات تأملية - بغداد ١٩٦٩ .

(٢) انظر دراستنا : التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث الموقف الادبي العدد ٧٦ دمشق ١٩٧٧ .

بحسب شاكر حسن ، يجب أن ينفصل عن جميع قوانين الوجود لكي يتصل بالطلق أو بالحقيقة (التي هي من الحق = الله) وذلك عن طريق الفناء بهذا المطلق ومشاهدته عن طريق التأمل .

ولسوف تأخذ افكار شاكر حسن تأويلات كثيرة ، ولكن ما يهمنا منها هو مطلبه في التعمرية الكاملة ازاء الكون والاندماج الكامل، انها افكار صوفية اشراقية ولا شك ولكنها تضع مسألة الاصاله في غير مكانها الصحيح ، فالتعمرية من الذات والطبيعة والتراث ، هي تعليق للوجود الانساني ، مما يجعل الفنان ينطلق من لا شيء ، من الفراغ .

على أن ما يعرضه من آراء انما هو في الحقيقة مقدمة فني الاصاله يتبدى من نقطة رفض التقليد وارضاء الاهواء وتطبيق الاساليب ، وهو يقف عندها لكي يدور في دوامة الرفض لا ينجو فيها الا عن طريق التواجد مع المطلق والمجرد متمثلا بالكون الاعظم والحقيقة - الحق .

٢ - الماضي والتراث :

لقد كان مفهوم الاصاله قائما على العودة الى الماضي كما كان يفعل اصحاب الدعوة الى الكلاسيك القديمة في بداية القرن الماضي من امثال دوكانسي ودافيد في العمارة والفن ، ولكن هذه الدعوة فاشلة لان آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعها لظروفها ، « فلا يمكن لاي هوميروس او سوفوكليس ، او لاي دانتي او اريستو او شكسبير أن يظهر ثانية في عصرنا هذا ، فما غنوه بتلك الروعة ، غنوه حتى النهاية ، وما قالوه بتلك الحرية ، قالوه حتى النهاية » . كما يقول هيشل ، فالرجوع الى الماضي تكسة لا يمكن تبريرها ، ذلك لان الحاضر يبقى أفضل من الماضي لانه اضافة الى مكتسبات الماضي وليس نقصانا ، حتى في حالات التقهقر ، فان ثمة تجارب جديدة يستفيد المرء من معاناتها ، فتكسبه معرفة جديدة لوجه اخر من وجوه الحياة ، ولكن الحاضر أيضا ليس هدفا ولا يمكن أن يكون

هدفا ، لانه غير موجود أصلا ، فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا الى الماضي . ولكن الهدف هو المستقبل . بمعنى ما نكتسبه انما هو ذخيرة وعدة للمستقبل ، ان التراث يحمل صفة الديمومة اما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانهاء والتجاوز .

التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الانسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط الى العصر الاموي او العباسي او الاندلسي او العصور الاخرى ، وانما ينتمي ايضا الى جميع المراحل السابقة التي كان الانسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءا من فجر وجوده . وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ ، لانه حصيلة التطور الفكري والعقائدي والابداعي ، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

٤ - عمرة الاصالة :

والاصالة ليست دعوة طارئة بل هي شرط اساسي لمشروعية العمل الفني والادبي . العمل الفني المرتبط بروح حضارة امة من الامم هو العمل المشروع ، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه الى تقاليد وتراث امة اخرى ، فان هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة او يدعى الاغتراب Exotisme انما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة . وقد لا نقف كثيرا عند هذه المحاولات الفردية . اذ ما يهمنا هو توجيه الانتباه الى الهجرة الجماعية او الانتماء الجماعي لحضارة اخرى او لتراث اخر ، ان هذا لا يمكن ان ياتي طوعا حتى في المجتمعات الموحدة وذات القوميات المتعددة بل هو اذعاني جاء نتيجة ظروف الاكراه والاستلاب الاستعماري .. وهذا هو وصف الواقع الفني في البلاد العربية كلها منذ بداية السيطرة الشعبية والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة .

ومع ذلك فانا نقول ان هذه السيطرة الازمائية رافقها في العصر الحديث نوع من الرغبة الطواعية بمصرنة الحياة العربية وتطويرها على غرار ما يجري في الغرب . ولقد ظهر تيار العصرنة هذا مبررا امام التخلف الشديد الذي آلت اليه البلاد العربية ، بينما كان الغرب يجتاز الطريق في عصر النور حتى الذروة .

ان مسألة العصرنة هذه كانت في الواقع ذات حدين ، فهي من جهة طريق الى الاصلاح والنهضة لا بد ان يستمد قوته من تجارب الآخرين الناجحة ، ومن جهة أخرى هي دعوة الى الانفصال المتزايد عن روح الحضارة العربية ، وهذا ما توضع لاصحاب النزعة القومية والمثقفين المناضلين الذين وجدوا أخيرا أن خطر هذه العصرنة قد يطنى على فوائدها . وكان انتقادنا ان المعاصر كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال الوسائل والاساليب التي تختصر المسافة الى تحقيق الاهداف الانسانية ، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية الاصيلية (١) .

ونحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الاساليب الغربية ، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الاصيلية للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية . اما المعاصرة بمعناها العام أي معاشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بد من ايضاحه .

ليس القصد من الدعوة الى الاصالة والمعاصرة ان نوفق بين اتجاهين ، اتجاه يسمى الى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية ، واتجاه يسمى الى تأكيد عالمية الفن . ولكن هذه الدعوة تعني تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومربطة بطموحات الانسان ، فالمعاصرة هنا تعني التقدم تعني التطلع نحو التجديد وتعني الابداع، وقد تقترح عنوانا جديدا لهذه الدعوة فنقول انها الاصالة والابداع

(١) — انظر كتابنا : الفن والثورة ص ١٨٨

لكي نضع هذه الدعوة امام اهدافها الصحيحة وننقذها من محالة التوفيق التي يسمي اليها كثير من الذين تحدثوا في هذا الموضوع بتردد واضح وبتبني سطحي لهذه الدعوة .

يعرف الاستاذ بدر الدين ابو غازي (١) الاصاله بقوله : « انها صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها » ويزود الاستاذ ابو غازي تعريفه هذا بايضاحات « ان الاصاله لا تعني تقليد التراث واحتذاء انماطه » وهي « ليست نقيضا للمعاصرة بل على العكس ان الاصاله لا تتأتى الا اذا كنا على وعي بمطالب العصر وازداداته المتصلة في مجال الثقافة » .

« الاصاله تعني التفرد والتميز . وهي من ثم قرين الابتكار »

ان الاستاذ ابو غازي يرى الاصاله مندمجة بالابداع ، وان العمل الفني يفقد اصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء انماطه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الابداع .

اما الدكتور ثروت عكاشة فانه يرى ان الاصاله « هي الاشكال التي ترد على النموذج الاصلي الكامن في النفس البشرية (٢) » ويوضح تعريفه الفامض هذا بقوله « الاصاله ليست صورة جامدة او موحدة الشكل ، ولكنها موحدة في الاحساس الداخلي » « ان الفنان يخضع لآغراءات الوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه ان يعود لقوة الاصاله في نفسه الى الموازنة بين ما يقع له اخذا وعطاء » ويقول « انا لنجد لكل فنان سواء اكان اصيلا ام مقلدا نسبة معينة من الاصاله واخرى من التقليد لا مفر منها تتفاوت قدرا » .

(١) — بدر الدين ابو غازي : مفهوم الاصاله والمعاصرة في الفنون التشكيلية ، بحث مقدم الى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق ١٩٧٥ .

(٢) — د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية — بحث مقدم الى ملتقى اليونسكو حول الفنون العربية — الحملات تونس ١٩٧٤ .

ان هذا الراي يوضح بجلاء المنزلق الذي يمكن ان تقع فيه فيما اذا نظرنا الى مسألة الاصاله على انها حالة فردية وليست حالة جماعية او قومية ، وفيما اذا نظرنا الى المعاصرة على انها عملية اخذ وعطاء مع ألوان الثقافات المشتركة تقوم (قوة الاصاله) بتحقيق التوازن بين الاخذ والعطاء .

ونعود الى القول ان مسألة الاصاله والابداع هي قضية جماعية وليست عرضا فرديا . فعندما نعتقد في فننا الاصاله ، فان ذلك يعني اعاده النظر بصورة شاملة بهذا الفن الذي نمارسه والذي يفترض ان نتذوقه . اننا نقول انه اذا كانت ممارسة الفن الهجين ، الفن المستورد ، قد فرضتها كليات الفنون الاجنبية والمعاهد الفنية العربية التي ما زالت تطبق المناهج الغربية ، فان التذوق الفني ما زال بريثا معافي بدليل انه لم يستجب حتى الان استجابة صادقة وعفوية لهذا النوع من الفن . وهذا امر هام لم نعره بعد اهتماما صحيحا ، بل اننا على العكس ، نتهم الجمهور بالجهل وعدم الثقافة الفنية ، ولكننا ابدا لم نقل ، اننا تقدم لهذا الجمهور الفن الذي لم يعتد عليه ولا يتصل بجذور ثقافته وتراثه .

هـ - تعريف الاصاله ومنهاج التاصيل :

ان تعريف الاصاله ما زال غير واضح عند من كتب في هذا الموضوع ، فكان هذا الاصطلاح يعني تفسيره اللفظي المعجمي . ولكنه في الواقع اصبح دلالة ومعبدا ، انه عنوان لنزعة قومية تسمى الى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث ، وعلى هذا الاساس فان الاصاله الفنية كما نراها هي : « تحقيق عمل فني ينتمي الى شخصية تراثية متميزة باسسها الجمالية » وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل : رفض الفن الغريب اولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الاعمال الفنية .

ولقد سبق أن حددنا الفرق بين الفن العربي والفن الغربي (١) ويبقى أن نحدد الآن ، ماذا نقصد بمعالم التراث الفني الاصيل ؟ .

ذكرنا في هذا البحث معنى التراث فقلنا أنه عطاء حضاري وقومي متزايد وهذا يعني أنه لا بد أن نعرف أولا تاريخ تطور هذا العطاء الحضاري الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا ، مروراً بجميع حالات الصعود والهبوط ، الأخذ والعطاء ، السواء والانحراف . ويجب أن نعتزف بضعف ثقافتنا الفنية ، فنحن ما زلنا في بداية طريق ترجمة كتب تاريخ الفن العربي والإسلامي ، وما زلنا في بداية تعليم هذا التاريخ في معاهدنا الفنية كمرحلة من مراحل تطور الفن في العالم على الأقل . أن مادة تاريخ الحضارة هي من المواد الثانوية في تعليمنا العام والجامعي ، وأن المؤلفات العامة في هذه المادة تكاد تكون معدومة .

أن النقص الأكثر خطورة في ثقافتنا الفنية هو عدم وضوح مفهوم الفن العربي في ذهننا . ويرجع ذلك أيضاً إلى تخلف المفكرين والكتاب عن التصدي لهذا الموضوع الهام ، على الرغم أننا نستطيع أن نتعرف على الأسس الفلسفية الفنية من خلال ما كتبه الأقدمون من أمثال الجاحظ والتوحيدي والأصفهاني والفارابي . وقد يكفي أن نسوق مثلاً في ذلك ما قدمناه من دراسة تحريراً فيها المبادئ الفلسفية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي (٢) فتبين لنا أن هذا الكاتب استطاع قبل ألف عام ، أن يقدم لنا قبل غيره من فلاسفة وحكماء الغرب ، جميع القضايا الأساسية التي كونت علم الجمال وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي .

ولسنا ندين المفكرين العرب وحدهم ، بل يشترك في هذا التقصير فلاسفة الغرب أيضاً ومفكروه الذين تصدوا لفلسفة الفن

(١) — انظر دراستنا المنشورة في مجلة المعرفة العدد ١٨٤ لعام ١٩٧٧ .

(٢) — انظر كتاب علم الجمال العربي عند أبي حيان التوحيدي — بغداد ١٩٧٠ .

العربي ، فلم يروا فيها في البداية ، الا عبقرية في الزخرفة اعترفوا
بوحدة شخصيتها وبمنابعها الروحية ولكنهم لم يكتشفوا الا
متأخرين فلسفتها الجمالية المحضة (١) .

ان البحث عن مفهوم الفن العربي يتطلب منا مثلاً ان نعرف
لماذا كان مجرداً بعيداً عن التشبيه ؟ ولماذا كان محرفاً عندما كان
مشبهاً (٢) ؟ لماذا يخالف الفنان العربي قواعد المنظور الغربية التي
قامت عليها شخصية الفن في الغرب منذ اليونان والى النهضة وحتى
بداية هذا القرن ، وهي قواعد علمية دقيقة توهم بالواقع لاعتمادها
على مبادئ اثبتتها العلم واكدتها الآلة الفوتوغرافية ، لماذا هذا
الرفض القديم والمستمر لهذا العلم ؟ هل هو بسبب جهل هذه
القواعد ؟ أم هو بسبب الاختلاف الاساسي بين الغرب والشرق ،
بين فلسفة مادية تقوم على العقل والقاعدة ، وفلسفة روحية تقوم
على الحدس والخيال ؟ أم هو بسبب اختلاف الراي في مسائل
الوجود والحياة والمثل الاعلى ؟ .. (٣)

لقد عرفنا في فصول هذا الكتاب هذا الموضوع ، وابنا الفرق
بين المنظور الخطي (في الغرب) والمنظور الروحي (في الشرق
العربي) وتحدثنا عن المنظور الصيني والمنظور الهندي . ان خلاصة
هذه المقارنة تبين لنا ان الموقف من الاشياء والطبيعة تحدده في
الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة
التي تجعل الانسان جزءاً منها ، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة
العلمية التي فرضها تأثير الغرب . أما في الفن العربي الاسلامي
فان الموقف من المراتب يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات

(١) — انظر الكتاب السابق الذكر .

Papadopoulos : L'Islam et l'art musulman, Mazenod - Paris 1976.

وانظر ايضا كتابه :

L'esthétique de l'art musulman - La peinture, 6 vols Paris 1972.

(٢) — انظر كتابنا اثر العرب في الفن الحديث .

(٣) — انظر بحثنا في مجلة

Cultures, Vol. V, 1977 - Les caracteres de l'art arabe - La perspective spirituelle

وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب .

والارض ، وهو المنطلق والمثل الاعلى للانسان . فالاشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الفنية . ان التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا الى تفسير سبب اهمال البعد الثالث عند الفنان العربي ، وسبب اظهار الاشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر ، ثم سبب التسطيع وعدم التحجيم في بناء الاشكال ، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الافق اللولبي في توزيع وجوه الهيئات البشرية ..

بعض هذه المسائل كانت موضع اهتمام الباحثين ، ولكنها مع الاسف لم تقم على أسس سليمة في تحليلها وتفسيرها ، بل كان موضوع المنع (منع التشبيه) هو المنطلق الذي قامت على أساسه افكارهم . ولكن الموضوع لم يعد مرتكزا على هذا المنطلق الخاطئ (١) ولهذا فان ثمة أساسا جديدا لا بد ان نعتد عليه لايضاح فلسفة الفن العربي التي نحن بأشد الحاجة للتعرف عليها لتحقيق الاصال الفنية .

٦ - اتجاهات التأصيل :

الخطوة الاخيرة في منهاج تأصيل الفن بعد رفض الغريب ودعم الثقافة الفنية ودراسة التراث ومفهوم الفن العربي ، هي الممارسة الفنية الواعية لدورها والتي تسعى الى تمثل الهوية العربية في اعمالها .

لا بد من الاعتراف ان منهاج التأصيل الذي نعرضه اليوم ليس جديدا على بعض الفنانين الذين يحاولون بجدية وبكثير من المسؤولية تأصيل فنهم وتعريبه ، ولعلمهم قد مارسوه بدقة ، فنحن من خلال اشتراكنا في المؤتمرات واللقاءات العربية واحتكاكنا بالفنانين العرب وبآرائهم التي عرضوها نستطيع ان نقول ، ان اهتمامهم جاد الى حد كبير . ولكن هذا لا يمنعنا من القول ايضا ان نتائج ممارستهم لم تكن على صعيد واحد من الاصال ومن

O. Grabar : Formation of Islamic Art.

(١) انظر .

الانتماء العربي ، وذلك لان تجاربهم ومحاولاتهم كانت فردية وغير مدروسة ، ثم ان رؤيتهم هذه صدرت من زوايا مختلفة نستطيع ان نستبين منها الزوايا التالية :

١ - التقاليد الشعبية :

لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية هي من معالم الاصاله في الفن ، ولقد اهتمت اكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والاساليب الشعبية كشكل من اشكال التاصيل في الفن . ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه ، ولكن العيب في ذلك هو ان الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالاسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي ، ولذلك فلقد أصبحنا نرى فنانين واقعيين وانطباعيين وتكميبيين بل وسرياليين يمارسون تصوير التقاليد الشعبية ، وهذا ما يفقد هذه المحاولة طابع الاصاله ويكشف عملية الافتعال فيها .

ب - الرقش العربي والكتابة :

اما تمثل الرقش العربي والكتابة فهي محاولة مقبولة اذا كانت تقوم على الابتكار والتجديد . ولكنها محاولة خاطئة اذا كانت لتبرير نزعة غربية كالتجريدية (١) او كانت لتكرار الماضي ولو مع بعض التحوير والتعويه .

ج - المبادهة والعفوية :

ويجب ان نقف قليلا عند محاولات المبادهة والعفوية فلقد اسيء فهمها ونظر اليها بكثير من الارتباب احيانا .

(١) - انظر بحثنا من التجربة الكتابية في الفن - السابق الذكر

ففي المغرب العربي يعتبر هذا الفن الذي أطلق عليه لغة الساذج (١) أنه صنعة المستعمر ، ويرى الفنان المغربي من هذا شعبة أن ظاهرة الفن الساذج « تطابق تخطيطا ثقافيا استيعابيا متعمدا يرمي الى التاكيد بأنه ليس بإمكان بلد متخلف أن ينتج الا فنا متخلفا ، وانه لن يتأتى للفنان في هذا البلد أن يشارك أو يسهم في الحركات التشكيلية العالمية ، أو أن يتوفر على زاد ثقافي ، أو تكون له انهماكات استيعابية معاصرة » .

والواقع ان هذا الرأي اضافة الى الآراء الاخرى المناهضة في المغرب لمدرسة الفن الساذج ، انما يقوم على رد الفعل الذي يتأتى عن التشجيع المفرط الذي يبديه الاجانب والسياح لهذا النوع من الفن . ولقد اعتبر هذا الموقف محاولة لتكريس التخلف والبدائية ولربط الفن بالفولكلور . « وهي محاولة ابتدأها الاجانب المستعمرون وتابعها الاجانب الزائرون . الذين احتضنوا معارض الساذجين واقتنوا اعمالهم كما فعل اندريه مالرو الذي اشترى لوحات الورديني ليعرضها في متاحف باريس ، وكما فعل بول بولز الذي ساعد احمد الادريسي اليقوي على تنظيم معرض له في نيويورك » .

ونحن نرى أن تقدير الفن الساذج من قبل المتذوقين الاجانب لا يفسر بالضرورة نية سيئة لتكريس التخلف ، بقدر ما يعني محاولة البحث عن فن اكثر أصالة وأبعد عن تقليد الاتجاهات الغربية ، وهو الطابع المميز للفن التشكيلي في المغرب مع الاسف .

ان البحث عن فن اكثر أصالة في البلاد العربية يحمل وجهها منزها ، يبدو من خلال ما استوحاه بول كلي خلال زيارته لتونس ومصر ، واكتسابه الواسع من الفنون العفوية والبدائية ، واظهار ذلك في فن ساذج ولكنه يحمل سمة أصيلة لم يستطع الفنانون العرب حتى بعد بول كلي اكتشافها وتمثلها .

(١) — انظر د . حسن المنيعي — حول الفن الساذج في المغرب في مجلة التشكيلي العربي المجلد ٢ ص ٥٢ . وانظر نفس المقال منشورا في مجلة الفنون (المغربية) المجلد ١ — ٢ ص ٢٥٩ .

ولكن لا بد من التمييز بين الفن الساذج وبين السذاجة في الفن ، فالفن الساذج هو فن تلقائي لا يقوم على ثقافة نظرية فنية غريبة ، ولكنه يقوم على حس نظيف يربطه بالعالم الخارجي المؤلف ارتباطا طقوليا . ولكن عيب هذا الفن انه أيضا لا يقوم على ثقافة فنية محلية ولم يستطع ان يتعرف على الجمالية العربية المتميزة . ولذلك بات فنا جنينيا يعيش في رحم التراث ، ولم يتنسم بعد هواء العصر ، ولم ينم لكي يجابه تيارات الفن المتطورة في العالم ، ومع ذلك اراده نقاد العالم وفنانوه مثالا لكي يجابه ذلك السقوط المريع ، وذلك الانحطاط المتسارع نحو العدمية في الفن الغربي . لقد ذهبت اعمال ابو صبحي التيناوي (١) (هذا الانسان العادي الذي يمارس الرسم على الزجاج مكررا مواضيع عنتر وعبله والوزير سالم) الى باريس وفرانكفورت ونيويورك كشاهد على فن محلي سوري . وذهبت كذلك اعمال بايه وحسن بن عبودة من الجزائر الى العاصمة الفرنسية لتعرض في احسن صالاتها (٢) ، وأمثلة أخرى كثيرة أعجبت المتذوقين والمشاهدين وكتب عنها مع الاشادة بطرافتها وبساطتها وغرابتها عن المؤلف والمتبع في الفن .

وقد يكون هذا الشعور بالغرابة والطرافة اول الاعتراف بأصالة هذه الفنون ، ولكننا لن نذهب بعيدا في ذلك لاننا ما زلنا نفتقد في بعض هذه الاعمال الجمالية العربية .

أما السذاجة في الفن ، فهي محاولات عابثة يقوم بها من تساوره نفسه باللعب بالالوان والخطوط أو تحمله نفسه على تقليد المحاولات الساذجة أو الفنون البدائية وافتعالها ، أو تدفعه الى ممارسة اعمال مجانية مكونة من خلائط أو لصائق أو بقع عفوية ، ويسمى ذلك شيئا فنيا .

(١) - انظر دراستنا عن تطور الفن السوري خلال مئة عام - الحوليات الانريسة العربية السورية العدد ٢٣ دمشق ١٩٧٣ .

(٢) - انظر كتاب متاحف الجزائر والفن الجزائري الشعبي والمعاصر - الجزائر ١٩٦٣ ص ٨٤ .

ان التميز بين الفن الساذج والسذاجة في الفن ، هو التمييز بين المشروع وغير المشروع ، الجمالي وغير الجمالي ، الفني وغير الفني ، وهو أمر لا يصعب على العين الناقدة تمييزه . وعلى هذا الاساس نرفض أن ندافع عن السذاجة في الفن أو عن فن « يقوم به أطفال بالتبني داخل عائلات فرنسية واسبانية ... ثم يرغب الاستعمار الجديد في تشجيع ذلك الفن الساذج بواسطة المصالحة الثقافية لجعل منه تعبيرا شعبيا في مواجهة النزعة الثقافية النخبوية الجافة الناقدة لكل رونق أصيل » انه هو العبث القابل للاستغلال والمتعارض مع جدية التأصيل ، والذي نحاربه ونؤيد كشفه وقمعه .

لقد كان رأينا (١) أن البديهة هي الموقف الاول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية ، وقلنا أن التخلص من التأثيرات الدخيلة والصدق في التعبير هما الركنان الاساسيان لمفهوم الاصاله ، وهما السبيل لاستيعاب التراث ولاستمرار التقاليد الحضارية ، والتزام قضايا الانسان العربي المعاصر .

وما زلنا نعتقد أن نقطة البداية في عملية التأصيل هي التخلي عن الجماليات الغريبة والكف عن التقليد ، وتقييم تجارب الآخرين من خلال مفاهيمنا وتقاليدنا وظروفنا وطموحاتنا .

د - الالتزام :

ان المسألة التي تبدو أكثر أهمية هي مسألة الالتزام ، ومع تأكيدنا لرأينا في الالتزام وتميزه عن الالتزام ، ومع إيماننا بالحرية الإبداعية المسؤولة فإننا نرفض القول أن الالتزام مسألة منفصلة عن مفهوم الاصاله ، وأن الفنان الملتزم يمكن أن يكون أصيلا أو هجيناً في أسلوبه . وأن الالتزام مسألة مضمون وموضوع وأن الاصاله هي مسألة أسلوب . بل اننا نرى التحاما صحيحا بين الاصاله والالتزام ، فإذا كانت الاصاله هي تمثل التراث من أجل بناء

١ - انظر مقالنا الاصاله والبنية - الموقف الادبي العدد ٦ - ١٩٧٤ .

المستقبل ، فان التزام القضايا العامة هو النسخ الذي يفدي
الممارسة الفنية ، من عملية التمثل حتى تحقيق الهدف .

ولقد بدأ الالتزام في محاولات التاصيل عند بعض الفنانين على
شكلين ، الشكل الاول عقائدي والشكل الثاني موقفي .

اما الشكل العقائدي فانه مستمد من مبادئ الجدلية
التاريخية التي عرضناها ومن مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن ،
ولا بد من القول ان اصحاب هذه النزعة من الفنانين العرب ،
اصبحوا ينظرون الى مفهوم الالتزام نظرة جديدة .

لقد اعترف شوكت الربيعي قائلا « ان البحث عن
الاصالة مسؤولية ثقيلة لا يطبق تحملها » وهو في صدد حديثه عن
جواد سليم يقول « استطاع ان يتفهم موقفه من التاريخ الضخم في
العراق . . . و اراد ان يربط بين التراث والمعاصرة . . . » (١)

من هذا المنطلق بدأ جواد سليم وعيه الحقيقي بوجوده كإنسان
عربي يعيش في وطن يمتد بعيدا في أعماق ما قبل التاريخ .

« لم افعل كما كان جواد يحاول ، وما زال غيره امثال جميل
حمودي ومديحة عمر وشاكر حسن آل سعيد وضياء عزاوي . بل
لا اطبق هذا العبء الثقيل من المسؤولية (٢) » .

هذا التصريح الصادق الذي ينطق به فنان يعاني أزمة التعبير
بعد ان عانى أزمة الشكل ، لا يقف من الاصالة موقف النظري
المتعصب بل يقف منها موقف الفنان ، الذي يجذبه الواقع المعاش
فيكون قضيته الاولى التي يرى من خلالها تاريخ الانسان قبل ان
يرى تاريخ فن هذا الانسان ، ومع ذلك فانه امام حياة الفلاحين في
الاهوار أصبح يرى بوضوح ماذا يعني ذلك في العالم البلاستيكي
« لقد شهدت فلاحينا السومريين حاضرين في أبطال الهور هؤلاء » .

(١) - شوكت الربيعي : تجربتي تقودني الى الم الفلاحين - وقائع المؤتمر الاول
لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ص ١٥٩ .

(٢) - المرجع السابق .

أما الفئة الثانية فإن التزامها كان مقترنا بالدعوة الى الاصالة بل انهم يعتقدون انهم يمارسون الاصالة الفنية في كل مرة يمارسون فيها عن موقف قومي وعن قضية شعبية عامة . ولقد ظهر هذا التيار العفوي كرد فعل ، ازاء الاعتداءات الامبريالية والصهيونية - العدوان الثلاثي على بور سعيد ١٩٥٦ . وحرب ١٩٦٧ ، وكموقف قومي لدعم التحرر والصمود كحرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤ وحرب تشرين ١٩٧٣ .

٧ - المؤتمرات العربية وتخطيط تأصيل الفن الحديث :

لقد انتقل الحديث عن الاصالة بعد نكسة ١٩٦٧ من موقعه الهاديء المنفعل الذي يسمى الى تنظير مفهوم الاصالة وجعلها سمة الحركة الفنية العربية الحديثة ، الى موقع الحماسة التي تكونت نتيجة النكسة ، كرد فعل لبناء فن اكثر التزاما وتحررا ، بل الى تحقيق سيادة قومية لا تتحكم فيها الثقافات والفنون المستوردة من بلاد تسهم في القضاء على الوجود العربي ، بعد ان اتخمت باستلاب موارده وحقوقه .

ولهذا فاننا نرى هذه الفئة وقد اتسمت في موقفها المتحمس بالسلمات التالية : ان موقفها ذرائعي وليس هو عقائدي ، فهي لا تنظر الى الاصالة على انها منطلق اساسي لبناء فن قومي ، بل هي تنظر اليها على انها موقف مجابه ، ورد فعل رافض ، وهي وسيلة انقاذ فعالة ولم تعتمد هذه الفئة الى ممارسة فن قومي بل الى ممارسة موضوعات قومية ، او استعارات وتقليدات تراثية .

ولذلك فان هذه الفئة لم تقدم امثلة كاملة على الاصالة في الفن العربي ولا بد من القول ان الممارسات الفنية السطحية وفقدان المثال والنظرية اديا الى تمييع مفهوم الاصالة . ومع ذلك فلقد رافق هذه المحاولات الفردية والتلقائية لقاءات عربية متعددة رعتها هيئات دولية وعربية . ولقد بلورت هذه اللقاءات المفاهيم الاولى للاصالة .

ففي عام ١٩٧١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليكسو) مؤتمرا تحت عنوان « الاصاله والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة » القاهرة ٤-١١/١٠/١٩٧١ .

ثم كان « مهرجان الواسطي » بغداد ٦/١٠/١٩٧٢ مناسبة لوضع مسألة التراث والاصالة في مكانها الصحيح من اهتمام المفكرين والفنانين .

واعقب هذا المهرجان مباشرة « المهرجان العربي الاول » - دمشق ٢٣-٢٨/١١/١٩٧٢ الذي جعل محوره الحديث عن الفن القومي ، وعن الالتزام .

وفي دمشق دعت المنظمة العربية « اليكسو » الى عقد « المؤتمر العربي الاول للفنون الجميلة » دمشق ٦/١٢/١٩٧٢ ، وقد اهتم المتحدثون في ابراز قضية الاصاله والتراث .

وخلال المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب - بغداد ٢٠/١٠/١٩٧٣ كان الموضوع الاساسي الذي شغل المؤتمرين هو الاصاله والتجديد .

وفي تونس دعت منظمة اليونسكو الى ملتقى حول الفنون العربية - الحمامات تونس ٢٢-٢٧/٤/١٩٧٤ ، بحث فيه موقف الفنان العربي من التراث ومن ضياع الشخصية .

وقد رافق هذه اللقاءات الفكرية ، احتكاك فني عن طريق المعارض العربية ، كان اولها المعرض الذي اقيم خلال مهرجان الواسطي في بغداد ، ثم المعرض الذي اقيم في دمشق خلال المهرجان العربي الاول ، ثم المعرض الذي رافق المؤتمر الاول للاتحاد في بغداد . وخلال هذا المؤتمر الذي تم فيه التصديق على النظام الاساسي للاتحاد ، تقرر اصدار نظام معرض السنتين العربي ولقد اقيم المعرض الاول في بغداد من ١٥/٣-١٥/٤/١٩٧٤ و اقيم المعرض الثاني في الرباط من ٢٧/١٢-٢٧/١/١٩٧٧ .

ولقد صدرت مجلات فنية لعبت دورا هاما في نشر الأفكار الفنية وتبادلها مثل مجلة (التشكيلي العربي) التي صدرت بها عددان وهي مجلة الاتحاد . ومجلة (فنون) التي ظهرت في الرباط منذ عام ١٩٧٦ عن وزارة الشؤون الثقافية . عدا عن مجلتي (Integral) التي يصدرها بالفرنسية محمد مليحي من الدار البيضاء ، ومجلة (ابتكار) التي تصدرها جمعية التشكيليين المغاربة في الرباط منذ عام ١٩٧٦ . وتضمنت هذه المجلات أبحاثا وحوارات تتعلق بشخصية الفن العربي وسبل تأصيله . ولا بد من ذكر المحاولات المبرمجة التي قامت بها هيئات رسمية على طريق تحقيق الاصال الفنية .

فتحة تجربة هامة قامت بها مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء (المغرب) على يد الفنانين محمد المليحي فريد بلكاهبة وعطا الله ، وكانت المحاولة تهدف الى اعادة النظر في طريق التعليم الاكاديمي التي كانت تنهجها المدرسة على يد اساتذة اجانب ، والبحث في التراث القومي ، البسط (الزرابي) ، النقش على الخشب ، الخط العربي ، الحلي ، الخ . . كنماذج يمكن أن يعمق الفنان دراستها من جديد انطلاقا من مفاهيم جديدة تساعد على تطوير تجربته التشكيلية ، وربطها بجذوره التاريخية والانسانية والنفسية (١) .

وفي مصر فلقد قام الفنان حامد سعيد بتكليف من وزارة التربية والتعليم ومنذ عام ١٩٤٦ « بتجربة رائدة جمع لها نخبة من خريجي المعاهد الفنية لاعادة تثقيفهم عن طريق الوصل بينهم وبين تراثهم وبين الثقافة والمعاصرة من جهة اخرى ، ومن ثم تجسيد هذا كله في انتاج فني (٢) » .

(١) — دليل مدرسة الفنون الجميلة — الدار البيضاء عام ١٩٦٩ .

(٢) — د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية ، نفس المرجع المشار اليه .

ثم اخذت هذه التجربة شكلا اخر على يد حامد سعيد نفسه ولكن باشراف وزارة الثقافة التي أسست مركزا للبحوث الفنية ، الهدف منه ان يتاح للفنان ان يبحث عن قيمه الموروثة وتجديد اهتمامه بها والعمل على تأصيل الفن الحديث من خلال الثقافة الفنية القومية والتجارب الموجهة .

وتطورت هذه التجربة الى انشاء مركز الفن والحياة الذي يهدف بدوره أيضا الى ربط الفن الموصل بتيار الحياة ، ولهذا أمكن افساح المجال أمام الفنان لتحقيق عطاء فني جيد ، ولقد علق هربرت ريد على منجزات هذا المركز بقوله « لا أجد تشبيها مثاليا متطابقا مع فلسفة هذه المدرسة في الفن سوى ان اردد عبارة وليم بليك الرائعة: اننا لنرى الكون في حبة الرمل والسماء في زهرة برية (١)

واذ اضيف الى هذه التجارب تجربة « مرسوم الاقصر » . وهي التجربة التي تتيح للمتفوقين من المتخرجين من كليات الفنون الجميلة في مصر التفرغ للفن مدة سنتين في محيط شعبي ومصري أصيل ، لمعيشة الحياة والتقاليد ومظاهر الفن الشعبي . فانا نكون قد قدمنا امثلة عملية ناجحة لمحاولة تأصيل الفن عن طريق الممارسة العملية الموجهة .

ويجب ان نذكر ان منظمة اليونسكو قامت بمجهود مبارك في مجال البحث عن الاصاله في الفنون العربية . ففي ملتقى الفنون التشكيلية في الحمامات (تونس) في ٢٢/٤/١٩٧٤ قام عدد من المختصين بتقديم دراسات عن واقع الفن العربي في بعض الاقطار العربية - مصر - سورية - لبنان - الجزائر - المغرب ، وكنا قد قدمنا عن سورية بحثا في الفن التشكيلي في سورية وعلاقته بالظروف الاجتماعية والسياسية . وكان اقتراح الدكتور ثروت عكاشة انشاء مركز لتأصيل التراث في البلاد العربية من الناحية الخلاقة لا الناحية التسجيلية ، واقترح ان يكون دوره :

(١) - د. ثروت عكاشة : نفس المرجع السابق .

- تكوين الرواد لحمل اعباء النهضة الفنية في البلاد العربية مرة أخرى ، مبرة من التبعية .

- اختيار الرواد المرتبطين بالتراث من ذوى البصيرة الثالثة والوعي المتاح ، ومنحهم كل امكانيات العمل ، عاهدين اليهم بمجموعة من الدارسين يرعونهم .

- الربط الواعي بين المنجزات الفنية وبين كل الناس ، بالصناعة وشتى وسائل النشر .. الخ ..

في السنة التالية وخلال مؤتمر الفن التشكيلي في الوطن العربي بدمشق ١٧-٢٦/٥/١٩٧٥ تبنت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذه الفكرة وقرر المؤتمر انشاء المركز في الرياض وتطوعت المملكة العربية السعودية للاسهام في الانفاق عليه . ولكنه لم ير النور بعد .

ولا بد ان نذكر التجربة الرائدة التي قمنا بها في سورية لافساح المجال امام الفنان لممارسة عمليات تاصيل الفن وتوجيه الناشئين نحو التراث للتعرف عليه والاستفادة من خصائصه . وذلك بانشاء مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية التابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي والتي ظهرت في اكثر محافظات القطر .

ومن المؤسف ان هذه المراكز لم تستطع ان تستقطب الفنانين الذين اکتفوا بتقديم خبراتهم الفنية وتوجيهاتهم الى الناشئة من خلال الدروس والمحاضرات التي كلفوا بتقديمها .

وما زالت هذه المراكز مؤهلة للقيام بهذا الدور الهام الذي انشئت من اجله .

يتبين لنا بعد هذا العرض ان مسألة الاصاله تزداد وضوحا يوما بعد يوم ، نتيجة الممارسات الفكرية والتطبيقية على الرغم مما يشوبها من غموض في آراء ومواقف المؤمنين بها .

بيد ان تحقيق الاصاله لا يتم الا بوضع المنهاج الذي اوضحت نقاطه في برامج الثقافة والتعليم الفني ، وهذا ما دعونا اليه في مؤتمرات عديدة .

الفصل الخامس الفنون التطبيقية

١ - الخزف والزجاج :

لقد اكتشفت قطع الخزف الاسلامي القديم في الفسطاط وسامراء والرقعة والمدائن ، وتبين ان هذه الاواني انما صنعت للزينة او لرجال الحكم ، ولقد اشتهرت ايران بهذا الفن ولكنه انتشر في البلاد العربية في عهد العباسيين .

والخزف طين مشوي بأشكال مصبوبة او مكونة مغطاة بدهان براق أزرق وأخضر ، او بدهان ذي بريق معدني باضافة املاح الحديد والانتيموان اليه .

وغالبا ما يكون الخزف مرسوما فوق الطلاء او تحت الطلاء ، او مرسوما بالبريق المعدني ، ويصنع عادة من طفل اصفر مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالاكاسيد بعد حرقها .

ولقد اخرجت لنا حفريات زاره Sare وهرتزيلد Hersfeld في سامراء ، اروع الامثلة من الاواني ذات البريق المعدني .

وفي جامع القيروان ، مائة وتسعة وثلاثون بلاطة تشكل اطار محراب الجامع الكبير لعلها صنعت في سامراء او في بغداد .

ولقد وجد هذا النوع من الخزف في مصر ايضا . اما الخزف غير المدهون فلقد صنع بطريقة القرطاس Eorbotine التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع او قرطاس فتشكل رسوما نافرة .

ومن الخزف ما ينسب الى الرقة (سورية) وهي ترجع الى القرن الثاني عشر والثالث عشر اي الى العهد السلجوقي والأتاقي . ولقد عثر على انواع كثيرة من خزف الرقة ذي البريق المعدني وهي الزخارف المرسومة . ومن الانواع الاخرى من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الاسود تحت طلاء أزرق فيروزي .

وقريبا من الرقة تقع الرصافة ، ولقد عثر فيها على خزف شديد الشبه بخزف الرقة ، وهو ذو بريق معدني ، أو ذو زخارف مرسومة .

وفي المتحف الوطني بدمشق نماذج من خزف الرقة والرصافة بجميع انواعه . ولقد استمرت صناعة الخزف في مصر وسورية في العهد الفاطمي وفي عصر الايوبيين والمماليك . وفي باريس زهرية من صناعة سورية كتب عليها « صنعها الاسد الاسكندري ، يوسف من دمشق » وتتكون زخارفها من كتابات كوفية بحروف كبيرة على ارضية جميلة من التفريعات النباتية . ومعظم الاواني الخزفية مرسومة تحت طلاء شفاف .

ويصعب التفريق بين الخزف المصري والسوري الا اذا وجد اسم الصانع ، مثل « ابن الغيبي التورنزي » ، وهو ابن (غيبي) الخزاف المصري المشهور .

وبين القرنين السادس عشر والثامن عشر ازدهر الخزف السوري وهو كثير الرشاقة والتأنق . وخزف دمشق معروف وهريق ويعود الى عهد الرومان ، وفي متحف اللوفر بلاطة تمثل طاووسا ، واخرى في متحف المتروبوليتان ، عدا بلاطات ما زالت موجودة في مكانها في التكية وفي جامع السنانية وجامع الدرويشية بدمشق .

وفي الاندلس ذاعت شهرة الخزف المالقي (من مالقة) ، كما ظهر الزليج « زليخو » وهو طلاء خزفي .

واشتهرت سورية بصناعة الزجاج وزخرفته منذ عهد الرومان ايضا . وكانت الزخرفة تتم بنقش الزجاج وحفره ، باليد أو بواسطة

الدوار . ولقد عثر بسامراء على قطع من الزجاج النقي محفورة
حفرا غائرا .

ولكن صناعة الزجاج في العهد الفاطمي بلغت شأوا عاليا في
مصر وسورية . وأهم ما فيها هي زخرفة الزجاج برسم البريق
المعدني واللوان الميناء ، واستخدم الزجاجون اطيافا من الالوان
المائلة للخضرة او الحمرة . وفي المتاحف العالمية نماذج من الزجاج
الفاطمي المحلى برسوم نافرة ملونة بحيوانات او بزخارف نباتية .

وثمة زجاج مذهب ومطلي بالميناء . وكانت دمشق وحلب من
اهم مراكز هذا الزجاج ، ويذكر القزويني ١٢٠٣ - ١٢٨٣ تقدم
صناعة هذا الزجاج ، ويصف ما في اسواقها من اكواب واوان بديعة .

ولقد انتقلت مصنوعات دمشق الزجاجية الى اسواق القاهرة
ومنها الى العالم ، وهكذا حملت صناعة الزجاج اسم دمشق غالبا .

وطريقة التذهيب والطلاء بالميناء تتم على الشكل التالي :

يصنع الصانع الزخارف على الانية بريشة يرسم بها
الخطوط السوداء أولا ، ثم يفرشها بالالوان المذهبة بفرشاة وبعد
حرق الانية بالنار يضع اللون الاحمر ثم يطليها بالميناء المختلفة
الالوان ، وطلاء الميناء مؤلف من ذائب الرصاص وملون بالاكاسيد
المعدنية - الاخضر من اكسيد النحاس والاحمر من اكسيد الحديد
والاصفر من حامض الانتيموان والابيض من اكسيد القصدير
والازرق من مسحوق اللازورد .

ومن ابهى المصنوعات الزجاجية (المشكاة) التي تحمل دائما
اسم دمشق مع أن بعضها كان يصنع في القاهرة في عهد الملك الظاهر
بيبرس والناصر قلاوون .

ومما لا شك فيه ان فن التطعيم والتجميع كان شائعا في شرقي
البلاد العربية وغربيها ، ولكنه بلغ درجة متفوقة خلال القرنين
الثالث عشر والرابع عشر في سورية ومصر أيام حكم الممالك ،

كما كان منتشرا في الاندلس والمغرب . ولقد بدت هذه الفنون في صناعة الصناديق والاثاث والابواب ، ومثالها الرائع كرسي جامع الى عام ١٣٦٩ م محفوظ في المتحف الاسلامي - القاهرة . وما زالت هذه الصناعة شهيرة في دمشق والقاهرة وتونس ، بل وفي اسبانيا ايضا .

٢ - السجاد :

١ - السجاد العربي :

ان السجاد المشهور عالميا هو السجاد الفارسي والتركي الذي بلغ في العهود الاسلامية المتاخرة ذروة روعته الفنية . وما زالت ايران تحافظ حتى اليوم على شهرة صناعة السجاد في بلادها متمسكة بتقاليده الثابتة .

ولكن الذي يهمنا في هذه الدراسة هو ان نعرف ما اذا كان هناك سجاد عربي ، وهل كانت له شخصية مميزة بين السجاد الشرقي الاسلامي ؟ ..

من خلال ما نراه في الصور الجدارية المصرية ، نستطيع القول ان المصريين القدماء كانوا قد عرفوا صناعة السجاد . وليس من وثائق حتى الان تثبت ان الرافدين كانوا قد مارسوا هذه الصناعة ، ولكن انتشارها فيما بعد يؤكد ان للسجاد تقاليد قديمة في منطقة ما بين النهرين وسورية ، ودليل اخر على ذلك ان جلود الخراف كانت الرداء الاساسي لسكان بلاد الرافدين وخاصة الاكاديين ، وهو الرداء المسمى « كوناكس » والذي يرى اليغا في التماثيل والرسوم التي عثر عليها في لاغاش وسوزا في العراق ، وفي ماري في سورية . وهذا يعني ان صناعة ما مقلده لشكل جلود الخراف ، كانت قد ظهرت سواء كلباس او كبساط ، هي صناعة النسيج المعقود ذي الشعر الطويل وهو اساس صناعة السجاد . على ان الثابت ان صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الاول الميلادي في دورا اوروبوس وفي تدمر . وتدل الدراسة التي قدمها بفيستر

على ذلك . كما أن الحفريات التي تمت عام ١٨٩٩ في دير الديك وفي دامت في مصر قد أدت الى العثور على بعض القطع وجدت في مدفن اخميم تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي ، وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي أيضا . كما يقول غايه .

ومن أمثلة هذه البسط قطعة صنعت في جنوبي مصر وترجع الى القرن الرابع الميلادي كان قد عثر عليها في قبر ملكي اثر تنقيب اثري . ولقد عثر على عدد من البسط في مقابر الامراء ، اذ جرت العادة أن يدفن الميت محفوا ببساط . وطريقة حياكة هذا البساط هي أن تنتقل الطعنة من اليسار الى اليمين أو بالعكس عبر سداة من الصوف . وكثيرا ما يحفل هذا النوع من البسط باطار مزين بحروف واشارات تحيط شريطا طويلا فيه صور لكائنات حية .

وتقوم صناعة السجاد على عقد الخيوط الملونة على احد خيوط السدي وتقوم طريقة العقد هذه بأساليب مختلفة يمكن شرحها عن طريق الرسم ، وهذه الأساليب في الواقع تتبع أنواع السجاد بحسب منشئه .

وتقوم البنات الصبيات أو الصفيرات بعقد الخيوط وقصها بسرعة مذهلة ، وذلك بتوجيه من المعلم رئيس الورشة الذي يحدد الالوان بصورة ملحنة وكأنها أغنية يملكها مباشرة من خياله ، وعلى البنات اتباعه بسرعة وترديد أغنيته التي تساعدن على متابعة العمل برتابة ودون توقف وبقليل من الخطأ . كان ذلك قبل استعمال المخططات الكرتونية المربعة التي أصبحت منتشرة اليوم ، ويقوم المعلم بحياكة القسم الذي يتضمن ما يسمى « الوسم » أي علامة المنتج ولقد انتقلت هذه الكلمة العربية الى الفارسية وأصبح اسمها تمغة عند الاتراك .

ان فن السجاد يقوم على عاملين ، لون السجاد وما يرمز اليه من معان كانت مألوفة وما زالت في تحديد مفهوم الالوان ودلالاتها عند العرب ، والعامل الثاني هو العناصر الزخرفية .

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للالوان ^{علي} هنا على ذكر اهمها : فاللون الابيض دليل النقاوة والنور والسلم ، وهو لون الملابس الدينية ولون راية العرب الاولى حتى نهاية عهد الامويين ، وكذلك الامر في الاندلس .

واللون الاصفر الذهبي هو لون الارادة والمجد والثروة . اما اللون الاحمر فهو لون السعادة والفرح ، وكان لون علم السلاجقة والأتراك .

واللون الاسود ، لون الهدم والمقاومة والعنف وكان لون راية جنكيزخان كما كان لون العباسيين الذين ناهضوا الامويين .

والاخضر لون البعث والنهضة والتجديد ، وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة علي بن أبي طالب .

ولقد انتقل مفهوم هذه الالوان ومعانيها من العرب الى غيرهم من المسلمين . وصناعة الالوان بقيت سرا تمارسه في القرى المعجائز من الحاتكات ، وتستخرج من النباتات وتجفف ليلا في غير الليالي القمرية .

اما الاشكال التي كانت موضوع السجاد ، فهي اما حيوانية وهي نادرة جدا او نباتية وبعضها اشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات او لزخرفة الحواشي والاطراف . ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرتلة وهي اشبه بالعنكبوت الغليظ ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارها ، اما الحيوانات الاخرى المكرومة عند العربي كالغزال والجمال والكلب والديك واليمام والطاووس ، فانها تحتل المكان الارحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي . ولقد اخذت هذه الحيوانات اشكالا هندسية محورة لكي تتماشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصانع .

اما المواضيع النباتية ، فمن اهمها شجرة الحياة وهي على اشكال متنوعة ، فاما ان تكون بشكل عنقودي او بفروع هرمية او بتفرعات زهرية ، وشجرة الحياة هي رمز الابدية والخلود ورمز

الآلهة العليا ، كانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام .

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول ، والرمان المزهرة والذي يمثل الخصب والثروة ، وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد ، على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي ، المصري والسوري والمغربي والأندلسي ، هي الأشكال الهندسية وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا .

وثمة مواضيع رمزية كالمشط ذي الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم يد فاطمة أو مشط حمزة ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف .

ب - السجاد الأندلسي المغربي :

يكون السجاد الأندلسي ، كغيره من الفنون الصناعية الأندلسية نتيجة الإضافات المغربية على الأسلوب السوري « الذي انتقل مع الفاتحين الأوائل وبهذا المعنى هو مزيج من السجاد المشرقي والمغربي ، ولقد عرف دائما باسم السجاد العربي . وله عقدة خاصة تبدو واضحة في الرسم ، أما ألوانه الغالبة فهي الخمرى والأخضر المصفر والأصفر والذهبي المعتق والأزرق البحري . ولا يتضمن السجاد الأندلسي رسوم وجوه بشرية أو حيوانات ، وإنما يعتمد على الرسوم النباتية كالزهور والأوراق ، كما يتضمن رسوما هندسية كالشكل المصلب ذي الفروع المتساوية . وأبواب المعابد والمساجد مع كتابات كوفية . وكثيرا ما تحتل جامعة كبيرة وسط السجادة ، وتكرر هذه الجامعة مصفورة في أطراف السجادة الأربعة قبل الحواشي .

على أن متحف المتروبوليتان يحوى سجادة أندلسية تزينها رسوم طيور محورة ورسوم زهور وترجع إلى أواخر القرن الخامس عشر . ومن أمثلة السجاد الأندلسي واحدة ترجع إلى القرن الرابع

عشر موجودة في القسم الاسلامي في متاحف الدولة في برلين . وفي ذات ارضية حمراء خميرية واطارها ابيض فيه زخرفة كوفية . وتتألف السجادة من شكل هندسي قنديلي متكرر وفوقه شكل نظام او بناء . وبعض السجاد الاندلسي من القرن الخامس عشر يحوي رسوم الاسرات الملكية ، مما يساعد في تحديد تاريخ هذه السجاجيد عدا ما تحويه الكتابات الكوفية من تواريخ ، ويمتاز السجاد الاندلسي بطوله ، ذلك لانه كان يستعمل للممرات في المعابد او لعل الانوال كانت ضيقة . وتحفل الاديرة الاسبانية والكنايس اليوم بالعديد من السجاجيد الاندلسية التي ترجع الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

ج - سجادة دمشق :

في العصر المملوكي ازدهرت صناعة السجاد في مصر وسورية ، وقد تحدث بعض الرحالة الاوروبيين عن وجود مشاغل لصناعة السجاد في العصر المملوكي ، ولقد اشتهر في سورية نوع من السجاد اطلق عليه اسم سجادة دمشق ، انتشر هذا النوع من السجاد في أوروبا خلال القرن السادس عشر وخاصة في البندقية « مرفأ الشرق » ، اذ تردد اسم سجادة دمشق في سجلات الاسرات العريقة اذ كانوا يستعملونه كغطية وستر .

وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من اجمل ما بقي من هذا النوع . وسجاد دمشق يمتاز برسومه الهندسية المترابطة كبلطات منسقة عدا عن العروق والاشجار والعناقيد ذات الالوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء . والسجاجيد المعروفة حتى الان ذات ارضية حمراء خميرية واطارها ذو لون ازرق او اخضر مصفر ، ولكل لون درجات واطياف مما يجعل الرسوم ذات ابعاد واعماق .

وسجاد دمشق مصنوع من خيوط الصوف والسداة من الصوف ايضا . وفي فيينا سجادة واحدة مصنوعة من خيوط

الحرير . وبعض نماذج هذا النوع من السجاد موجود في متحف المتروبوليتان وثمة سجادة كبيرة بقياس ٦x٩ م موجودة في متحف فيكتوريا والبرت في لندن . وكانت ولا شك مخصصة لمكان رحب قد يكون مسجدا أو قصرا ، وهي بلون أحمر خمري وفيها اشكال هندسية زرقاء مع بعض الاشكال المينية المخططة شطرنجيا . وفي مركز السجادة جامة كبيرة وتبدو في السجادة اشارات مميزة . وهي نموذج من الوسم العربي ، الذي قد يرجع الى العهد الاموي . وتعتبر هذه السجادة من أجمل ما تحويه المتاحف من سجاد دمشق . وفي بيروت سجادة ملك هنري فرعون من صنع دمشق .

ولقد اشتهرت سورية بالبسط ذات الوبر ، ولقد ذكر المقرئزي أن القصر الفاطمي كان يضم بسطا من صناعة القلمون « محافظة دمشق » كما أن متحف المتروبوليتان يحتفظ ببساط من الحصر صنع في طبريا « فلسطين » يرجع الى القرن العاشر الميلادي .

أما السجاد المصري فانه لا يختلف كثيرا عن سجاد دمشق ، بل كثيرا ما يقع المختصون والمتحفون في خطأ تحديد هوية السجاد العربي ، إذ أن أسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والاندلس أسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الاشكال الهندسية أو الرمزية أو النباتية المحورة أو الكتابات ، مبتعدا ما أمكن عن الرموز والاشكال الحيوانية ، على عكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالاشكال البشرية والحيوانية .

والواقع أن السجاد المصري والدمشقي استمدا أيضا الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والخزفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع ، ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه .

ويتشابه سجاد القاهرة مع سجاد دمشق في لونه الاحمر الخمري الذي يهيمن على الخلفية ، على أن خيوط هذا السجاد هي من الحرير ، وبعض السجاجيد مصنوع كله من خيوط الحرير ،

ومثالها سجادة ترجع الى القرن السادس عشر ولكن اكثر سجادات هذا النوع مصنوع من خيوط الصوف ، وطريقة العقد متقاربة مع طريقة العقد الدمشقي والاندلسي ، ومن اقدم نماذج سجادات القاهرة ، سجادة محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين ، وهي ترجع الى اواخر القرن الخامس عشر اي الى العصر المملوكي .

واشتهرت مصر بصناعة البسط ذات الوبر ، وفي المتحف الاسلامي في القاهرة قطعتان من البسط ترجع الواحدة منها الى عام ٨١٨ م اذ انها تحمل تاريخا هجرياً ٢٠٢ ، وثمة قطعة اخرى في واشنطن واخرى في السويد ، وغيرهما وفي متحف المتروبوليتان في نيويورك ، وجميعها تحمل كتابات كوفية ، وتمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة ، وهي ترجع الى العصر العباسي او الفاطمي .

د - السجاد العربي اليوم :

لا بد من الاعتراف من ان مشاغل السجاد العربي تعطلت عن الانتاج منذ بداية القرن السادس عشر ، لكي تترك للمشاغل السلطانية في الاستانة حق انتاج السجاد الذي اطلق عليه اسم التركي مع ان عماله كانوا من مختلف البلاد التي يسيطر عليها العثمانيون . ولقد تحدث المؤرخون عن عمال سوريين كانوا يعملون في المشاغل السلطانية ، ولكن من المؤكد ان الصانع العرب انصرفوا لانتاج البسط التي ازدهرت بصورة خاصة في المغرب .

ومع ان اكثر الدول العربية عادت مؤخراً لتشجيع صناعة السجاد وهي سياسة حكيمة ، الا ان السجاد الحديث ، مع الاسف ، يستعير طريقته والوانه ورسومه من السجاد الايراني التقليدي بمدارسه المختلفة ، التبريزي والاصفهاني والكاشاني وغيرها ، مبتعدين عن خصائص فن السجاد العربي التي تحدثنا عنها والتي تميزت بلوانها وطريقة عقد خيوطها وبمواضيعها . ومن الضروري العودة الى هذه الخصائص المتميزة لاقامة صناعة سجاد اصيل في البلاد العربية .

الملاحق

- ١ - أشهر المدن العربية الإسلامية
- ٢ - أشهر المساجد وأقدمها في البلاد العربية
- ٣ - أشهر القصور العربية الإسلامية
- ٤ - الآثار الفنية العربية الشهيرة
- ٥ - أشهر الفنانين والخطاطين المعماريين العرب بعد الإسلام
- ٦ - أشكال المآذن
- ٧ - أنواع الأقواس
- ٨ - تعاريف بالالفاظ الواردة في الكتاب

أشهر المدن العربية الاسلامية

١ - البصرة : اول مدينة انشئت في عهد الاسلام وتقع جنوبي العراق على الخليج العربي اختطها عقبة بن نضلة بن قيس عام ١٦ هـ ٦٣٦ م وبنى فيها مسجدا ودار امانة ، ثم توسع في حطتها واقام لكل قبيلة من العرب هي ، وكانت مبنية من اللبن والاجر وقد اصلبتها ثورة الزنج فخربتها .

٢ - الكوفة : ابتدء بانشائها فربي الفرات في العراق سنة ١٧ هـ ٦٣٧ م وذلك باشراف سعد بن ابي وقاص ، وفيها مسجد ومنزل لسعد تحول الى قصر مربع الشكل تدعمه ابراج مستديرة وهو مبني من الاجر والجص .

٣ - واسط : امر ببنائها الحجاج (٨٣ هـ - ٧٠١ م) وتقع بين الكوفة والبصرة على جانبي اجلة ، وخصصت للجنود الشاميين وكانت مدينته ساسانية اسمها كسكر ، وفيها دفن الحجاج (٩٥ هـ) وكانت واسط عاصمة طوال العهد الاموي . وتم الكشف عن اثارها عام ١٩٣٦ .

٤ - بغداد : عندما انتقلت الخلافة الى العباسيين اراد السفاح ان يجعل عاصمة له فاقام الهاشمية في الانبار ، ثم غيرها المتصور واقام عام ١٤٥ هـ (٧٦١ م) بغداد على الضفة الغربية لدجلة ، واسماها دار السلام ، واستقر فيما بعد اسم بغداد ، وتعني بالفارسية (بستان الله) ، وتعني بالارامية « بيت الغنم » .

ومخطط مدينة بغداد في بدايته ، دائري (قطره ٣ كم) يتوسطه قصر الخليفة ومسجده ، وتحيط بذلك قصور القادة ورجال الحكم ، ثم يقوم سوران متوازيان بينهما منشآت شعبية للسكان . وللأسوار ، اربعة ابواب مزدوجة هي : باب الكوفة - وباب البصرة - وباب خراسان وباب الشام .

٥ - سامراء : بعد قرن من بناء بغداد انشا المعتصم مدينة سامراء لايواء جنده من الترك فيها ، وهي تقع على بعد ١٢٠ كم من شمالي بغداد على دجلة .

ولقد قسمها الخليفة تقسيما اجتماعيا وعسكريا واقام فيها (١٧) قصرا بناها المعتصم والمتوكل ، من اهمها ، دار العامة وبيت الخلافة وقصر الجوسق وقصر الزلوة .

أما المسجد الذي أنشأه المتوكل فهو واسع مساحة صفته ٤٤ ألف
م ٢ وملفته ملوية على طراز البيزنطيات الرافدية ، قاعدته ٢٧ م
وارتفاعها ٢٥ م . وفي نهاية حكم المعتضد (٢٨٩ هـ) أهملت سورها
وعاد الخليفة إلى بغداد .

٦ - الرقة والرافقة : الرافقة مدينة قديمة ، برزت في عهد المنصور لتصبح معسكرا
لمعارضة البيزنطيين ، وازدادت فيها المنشآت حتى أصبحت
مضيف الخليفة بعد أن اتصلت بالرقة . وفيها بقايا قصور
الرشد وبقايا سورها الأجرى واحد أبوابه ، أما المئذنة فهي
ترجع إلى عهد نور الدين . وهي الآن موضع
اهتمام المرممين الأتريخ في سورية .

٧ - القسطلط : أنشأها عمرو بن العاص عام ٢١ هـ ٦٤١ م وتقع في موقع مدينة
مفيس الترمونية ، وأقام فيها سارها يتوسطه ميدان بني فيه مسجدا
ما زال يحمل اسم (عمرو) .

٨ - القاهرة : بعد فتح مصر من الفاطميين ٣٥٨ هـ - ٩٦٧ م أراد القائد جوهر
الصلبي أن يقيم مدينة تصبح عاصمة للفاطميين أطلق عليها اسم
القاهرة ، وهي مدينة مسورة محصنة فيها قصر للمعز الفاطمي .
وكانت على شكل مربع ثم توسعت . وأهم ما فيها الجامع الأزهر الذي
أصبح جامعة .

٩ - القيروان : أنشأها عام (٥٠ هـ - ٦٦٩ م) عقبة بن نافع في عهد معاوية ،
وكانت على نهج المدينة العسكرية ، فيها المسجد الجامع ودار الإمارة
وبيوت للجند محاطة بأسوار منيعة ، واستمر العمل فيها أربع
سنوات .

وكانت القيروان أول عاصمة للفاطميين في تونس ثم انتقلوا منها إلى
المهدية بالقاهرة .

١٠ - المهديّة : أسسها عبيد الله بن المهدي سنة ٢٠٢ هـ - ٩١٠ م على الساحل
القونسي وفيها بنى المهدي دارا لصناعة المراكب . ثم أنشأ مدينة
مجاورة هي (زويلة) وربط بينهما بميدان ضيق .

١١ - فاس : تم بنائها سنة ١٩٢ هـ - ٨٠٧ م بصورة متتابعة من جماعات من العرب
توافدت لتصرة اندريس الثاني في المغرب .

وأهم ما أنشئ في فاس السور الحجري والمسجد اتجمع ومثلته التي تشبه مثلثة جامع القيوان ، واستمر العمران في المدينة في عهد الإدارة والمرينيين، حيث أصبح فيها ثمانمائة وخمسون بناء بين جامع ومدرسة وتكية عدا ستمائة سبيل ومائة حمام ومائتي مدرسة ومائتي فندق ، ومن أشهر أبنيتها جامع الاندلس وجامع القرويين وزاوية مولانا ادريس .

١٢ - قرطبة : هي مدينة قديمة جدا أنشأها تاجر من نينيقيا وبلاد الشام نسي الاندلس . ثم جعلها موسى بن نصير قاعدة له أيام الخليفة الوليد بن عبد الملك .

ثم جعلها عبد الرحمن الداخل مقرا للدولة الأموية الاندلسية، وأقيم فيها كثير من الابنية والقصور ، وعدد وافر من المساجد بلغ الثلاثة آلاف مسجدا ، من أروعها المسجد الجامع (مسجد قرطبة) . بلغ عدد دورها ثلاثة عشر ألف دارا وهما مائة ثلاثمائة ، وكان عدد سكانها نصف مليون نسمة .

١٣ - الزهراء : أنشأها عام (٣٢٥ هـ - ٦٢٥ م) الخليفة عبد الرحمن الناصر الى الشمال من قرطبة ، وجعلها عاصمة له وقد اغناها بالمتنشات والزخارف . وهي مدرجة على سفح جبل ، أعلاها مدينة القصور ثم مدينة الجنات والبساتين ، وأغراها مدينة الديار والجوامع ، وبني القصر لنفسه قصرا (دار الروضة) .

أشهر المساجد وأقدمها في البلاد العربية

١ - الحرم الشريف في القدس :

ويضم ثلاثة مساجد ، مسجد عمر - والمسجد الأقصى ، ومسجد
الصخرة .

- مسجد عمر : اقيم في المكان الذي صلى فيه عمر بن الخطاب عند دخوله القدس وهو
مسجد بسيط يقع في الطرف الشرقي من الحرم .

- المسجد الأقصى : وهو المسجد الرئيسي ويشبه في تنظيمه الجامع الأموي بدمشق ،
أنشاه عبد الملك أو ابنه الوليد ٧٠٥ - ٧١٥ م ، ولقد أجرى عليه
تعديل كبير ولكن قسمه الأوسط ما زال يحتفظ بترتيبه الأولي . وفيه
منبر من صنع حلب في عهد نور الدين ، حرقه الاسرائيليون عام
١٩٦٩ .

٢ - المسجد الأموي بدمشق :

يقع في مكان مقدس سبق أن كان معبدا لحد في عهد الآراميين ،
ثم لجوبيتر في عهد الرومان ، ثم أصبح كنيسة يوحنا المعمدان في
عهد البيزنطيين ، وقد تم تشييده وتعديله بأمر الوليد بن عبد الملك
بني خلال عامي ٧٠٧ - ٧١٤ م واستحضر لبنائه أمير الصناع .
وهو يتألف من صحن واسع وحرم طوله ١٣٦ م وعرضه ٢٧ م وتعلوه
قبة النسر . وكان مخروشا بالمرمر ، وجدرانه مغطاة بالرخام يعطوها
الفسيفساء . ولقد احترق المسجد مرات عديدة ، وأعيد ترميمه .

٣ - جامع القيروان :

بناه عقبة بن نافع عام ٦٧٠ م ، ثم هدم وأعيد بناؤه بإمر
هشام بن عبد الملك عام ٧٢٦ م . ويمتاز بأعمدته وتيجانه المسادة
استعملها . ويبلغ طول حرمه ١٢٥ م وعرضه ٨٠ م وعلى طرفيه
قبتان رئيسيتان ، وتتألف منئذنه من أبراج ثلاثة مربعة متعاقبة ،
وتعلوها قبة صغيرة .

٤ - جامع الزيتونة :

أنشئ في مدينة تونس عام ٧٢٢ م وهو رباط ومسجد ، فهو لحماية
الثغور وممارسة الشعائر ، ثم هو جامعة علمية اسلامية وفيه مكتبة
أسسها مؤسس الدولة الحفصية أبو زكريا . وهو يزخره بالتنوع
يعتبر شاهدا على تعدد مظاهر الإبداع الفني .

٥ - مسجد قرطبة :

بناه عبد الرحمن الداخل عام ٧٨٦م وهو يقع على ضفة الوادي الكبير وأمامه قصر الخلفاء . ويمتاز بقوامه المزوجة بيزيد المعمار من وكان فيه (واحد وعشرون بابا طليت بالانحلس الاسفر اللماح وثلاث وستون ومائتان والاف سارية ، وقد اجريت الفضة في حيطان محرابه المزين بالنسيفساء ، وصب من سواريه الذهب والابريز واللازورد . اما المتبر فقد صنع من العاج ونقيس الخشب وهو مؤلف من ست وثلاثين الف قطعة منفصلة . مرصع اكثرها بالاحجار الكريمة وسمر بمسلم من الذهب) .

وتعرض الجامع الى توسعات اربعة فترات من معاله وضافت من حجمه . ثم تحول الجامع الى كاتدرائية مسيحية منذ عام ١٢٣٦م تحت اسم (لامونكتينا) .

٦ - مسجد ساهراء وابي دلف :

مسجد ساهراء انشاء المتوكل مع مسجد اخر هو مسجد ابي دلف ، وكلاهما واسع يمتد من الشمال الى الجنوب بمقدار مئتي متر ، ويتألف السور من جدران منيعة من الحجر تسندها ابراج نصف دائرية . واهم ما يميز هذين المسجدين هو المئنة المحزنة التي تسمى بالملوية ، حيث يصعد المؤذن الى اعلاها من ستم دائري خارجي ، وهي بذلك الزيقور المرافدية .

٧ - مسجد تلمسان الكبير في الجزائر :

بناه المرابطون عام ١٠٨٢ م وكان مؤلفا من ثلاثة عشر جناحا ، وهو يشابه مسجد قرطبة باطار محرابه ، والقبة المعرقة التي تتقدمه ويقع قرب قصر المرابطين في تلمسان .

٨ - جامع القرويين في فاس (المغرب) :

انشاء المرابطون ومخططة تقليد للاوضاع القديمة ، فهو مؤلف من تسعة عشر جناحا تمتد موازية لجدار القبلة، وثمة فسقان من الاقواس يقطعان بصورة قاتبة ممرًا محوريًا يؤدي الى المحراب ، يحملان عددا من القباب المزخرفة احدها معرقة تسبق المحراب وهي تحمل اسم الامير الرابطي علي بن يوسف .

٩ - مسجد الكتبية في مراكش :

انشاء عبد المؤمن (١١٦٢ م) مؤسس الدولة الموحدية وهو ~~يعتبر~~ من
اكثر العمارات الاسلامية جمالا . وتغطي اجنحة المسجد بالجلالون
والقوريد . وعددها سبعة عشر متجهة نحو المشرق ، ويحمل الاوسط
في نهايته المجاورة للمحراب قبة .

ومثلثة مسجد الكتبية تبت عام ١١٩٦ م في عهد يعقوب المنصور ،
وهي مصنوعة من الحجر الفخيم ، وهي برج يصعد الى مصطبة
العليا عن طريق منحدر يدور حول نواة مؤلفة من غرف متوضعة فوق
بعضها ، وتشكل هذه المثلثة سوري الاصل .

١٠ - مسجد هسان في الرباط :

شيده يعقوب المنصور الموحدي ، وهو اكثر اتساعا من مسجد
اشبيلية ، وجدرانه العالية تحيط مستطيلا عرضه مائة وتسعة
وثلاثون مترا ، وعمقه مائة وثمانية وثلاثون مترا وفيه ستة عشر بلجا .
ولم يستكمل مسجد هسان انشاؤه ، ومثلثة هسان بقيت ايضا دون
اكتمال ، وهي تشابه مثلثة الكتبية ولكنها من الحجر المنحوت .

١١ - المسجد الكبير في اشبيلية :

انشاء يوسف ثم المنصور من الموحدين ١١٦٢ - ١١٩٨ م وهو
يضم سبعة عشر جناحا كما هو الامر في جامع الكتبية ، ولكنه كان
اكثر عمقا ، ولقد اصبح ككتدرائية .

ومن اهم معالمه ، مثلثته التي تسمى الجيرالدا ، وهي مبنية
من الحجر المزخرف اخيف اليها في القرن السادس عشر عناصر لتوزيع
مسيحية .

١٢ - جامع ابن طولون :

بناه احمد بن طولون عام ٢٦٥ هـ ٨٧٨ م على مثال مسجد سامراء
فبنى قبة مثلثته ملوية وكسا الحجر بطبقة من العصى وزينه بالكتابات .
وهو في حقيقته حصن ومدرسة ودار للحكم ومشفى عدا انه مسجد .

١٣ - الجامع الازهر :

بناه القائد جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة
(٣٦١ هـ - ٩٧٢ م) وانضمت عليه زيادات كثيرة وحدثت عمارته في
عهد المماليك ، ثم اضيفت اليه مدرستان في القرن الرابع عشر

ومدرسة نالتة في القرن الخامس عشر ، كما أضيفت اليه أقسام
هامة في القرن الثامن عشر .

وهو مع ذلك يحتفظ بمظاهره المعمارية الأساسية ، هذا زخارفه
التي أصبحت أكثر تنوعا . وهذا المسجد كان منذ بدايته معهدا
للتعليم الى ان أصبح اليوم جامعة مستقلة .

١٤ - جامع محمد علي في القاهرة :

أنشئ بين عامي ١٨٢٤ - ١/٥٧ م من قبل معمار يوناني
الأصل اسمه يوسف بوشنا بتكليف من محمد علي الكبير . والبناء على
شكل شعاعي تعلوه قبة تقوم على عقود تغطي المربع المركزي ويمتد
على جهتي الحرم رواقان مفتوحان على الخارج ، وتنهض في نهايتي
المواجهة مثلنتان تشرفان على صحن ذي أروقة تشكل القناء .

١٥ - الكتبة السلجمانية بدمشق :

أنشأها السلطان سليمان القانوني بن سليم الأول وفق نظام العمارة
العثماني ، وذلك عام ٩٦٢ هـ - ٥٥٤ م حسب مخطط للمعمار سنان .
وتشمل الكتبة جامعا يتألف من هرم تعلوه قبة ومثلنتان رئيستان وأمامه
صحن محاط بأروقة ورامها غرف مقببة لطلاب الكتبة .
كما يشمل مدرسة أو كتبة صغرى في الجهة الشرقية .

١٦ - مسجد الحاكم في القاهرة :

أنشاه الحاكم بأمر الله الفاطمي عام ٩٩٠ - ١٠١٢ م ويبدو فيه
التأثير الطولوني وأصفا - فالصحن الواسع المربع والأجنحة الخمسة
المعرضة والأقواس المنكسرة المدببة والدعامات الأجرية المستطيلة
الشكل يؤكد ذلك ، غير ان اتجاه الجناح الرئيسي بالمبنى نحو القبلة
وانتهائه بقبة يذكرنا بمخطط الأزهر ، ومن المساجد الفاطمية الجامع
الأقمر ١١٢٥ م . ومسجد الصالح طلائع ومسجد الجيوشي ١٠٨٥ .

١٧ - مسجد السلطان قلاوون في القاهرة :

أنشئ هذا المسجد في عهد السلطان المملوكي قلاوون عام (١٢٨٥ م)
وهو من أقدم المساجد المملوكية وأجملها وأهمها ، وهو في حقيقته
مسجد وبيمارستان ومدرسة وخراب ، ويبدو في هذا المجمع الكثير
المعماري السوري وأصفا .

١٨ - مسجد مدرسة السلطان حسن في القاهرة :

انشىء عام ١٢٥٦ م والمدرسة مؤلفة من صحن مربع الشكل ~~مربع~~ في كل جهة من جهاته ايوان ذو قبوة منكسرة ، وفي كل ايوان مطراب يحدد موقع القبلة ، وبكة مخصصة للمقرء والاواوين الاربعة هي مدارس لتدريس اصول الفقه في المذاهب الاربعة .

أشهر القصور العربية

١ - قصر الخضراء :

أنشاه معاوية بن أبي سفيان عندما كان واليا على الشام ثم أصبح قصر الخلافة .
ولقد وصفه ابن عسكرو والأصفهاني ولم يعد له أثر .

٢ - قصر عبد الملك في القدس :

أنشئ عام ٧٠٠ م (؟) اكتشفه الصهاينة قرب مسجد الصخرة عام ١٩٦٨ وكتب
عنه الأثرى بن دوف .

٣ - قصر عمرة :

أنشاه الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ - ٧١٥ م) اكتشفه الوا موزيل Musil وكتب
عنه ، وما زال حمام هذا القصر قائما في الأردن .

٤ - خربة المتية :

وتسمى منية هشام ذكرها القزويني واكتشفها قرب بحيرة الناصرة ماديير Madir
ثم شنايدر Schnider عام ١٩٢٦ .

٥ - قصر أسيس :

في جنوب دمشق يضم جامعا وحماما ، نقب فيه ودرسه بريش Brisch ١٩٦٢ ،
 ويعود إلى عهد الوليد .

٦ - قصر عنجر في لبنان - البقاع :

يعود إلى عهد عبد الملك أو ابنه الوليد ولقد درسه ونشرة موريس شهاب .

٧ - الحراتة :

وهو قصر محصنما يزال قائما في بادية الأردن ، ولعله يعود إلى عهد قبل الإسلام
كما يقول بتلر Battler

٨ - قصر الصرح والحمام :

لم يبق من هذا القصر إلا الحمام ، ولقد درسه كريزويل Creswill والحمام يتناسبه
تماما حمام قصر عمره بدون رسوم وقد يعود إلى عهد هشام .

٩ - قصر سليمان في الرملة :

ما زالت اطلاله قلعة درسه كريزويل .

١٠ - قصر الموقر :

انشاء يزيد بن عبد الملك ولا يزال في موقع في البلقاء .

١١ - قصر الرصافة :

هما قصران انشاهما هشام قريبا من دير سرجيوبوليس (الرصافة) اكتشفت احدهما لوتودورن Oto Dorn

١٢ - قصر الحجر الغربي :

اقامه هشام قبل ولايته ، وكان اسمه (الزيتون) درسه شلومبرجيه Schlymberger وواجهه هذا القصر في المتحف الوطني بدمشق .

١٣ - قصر الحجر الشرقي :

هما قصران واحد كبير واسمه (العرفى) والاخر صغير ، يقعان شمالي تدمر انشاهما هشام ، وتقب فيهما ونشر عنهما غرابار Grabar .

١٤ - خربة الفجر :

قصر الفجر انشاه هشام ويقع قرب اريحا وقام بالكشف عليه هاميلتون Hamilton وبرامكي ، وهو حقل بالرسوم والزخارف والمتحولات .

١٥ - قصر المشتى :

ويقع في الأردن اكتشفه لايارد Layard ثم قام برنو Brunnnow بدراسته وينسب الى الوليد الثاني (حكم من ٧٤٢ - ٧٤٤) وقد نقلت واجهته الى متحف برلين .

١٦ - قصر الطوبة :

ويقع في أقصى جنوب الأردن اكتشفه موزيل Musil عام ١٨٩٨ وتوسع فيه كريزويل ويعود الى عهد الولاية الثاني .

١٧ - قصر الاخضر :

انشى عام ٧٧٩ لامر عباسي هو عيسى بن موسى ويتبعه قصر المشتى وقد درسه كريزويل .

١٨ — الجوسق الخلفاني :

من اهم قصور سلماراء شيعة المعتصم عام ٨٢٦ ولم يبق منه الا جزء على نهر الدجلة
يسمى قصر الخلفاء او طيسفون العرب .

١٩ — قصر بلكوارا :

شيعة الخليفة المتوكل (٨٤٩ — ٨٦١ م) ويشبه الجوسق .

٢٠ — قصر العائق :

ويقع على الضفة اليمنى من نهر دجلة مقابل قصر الخلفاء انشاء الخليفة المعتصم
(٨٧٨ — ٨٨٢ م) .

٢١ — قصر المهدي وقصر القائم :

ويقعان في المهديّة « تونس انشاهما المهدي (٩٠٨ م — ٩٣٤) . (في بداية العهد
الفاطمي .

٢٢ — القصر في الشبيلية :

من منشآت الخليفة عبد الرحمن الثالث (٩٦٦ م) درسه فلاسكيز بوسكو Bosco
وما زال قائما .

٢٣ — قصر الهبراء :

هو حصن وقصر ملكي يقع على مرتفع مشرف على غرناطة وهما قصران مندمجان
انشاهما يوسف الاول (١٢٢٤ — ١٢٥٣) وابنه محمد الخامس (١٢٥٣ — ١٢٩١)
وفيه صحن البركة — وصحن الاسود وقاعة الملوك ، والعدل ، والاثنين وبني سراج
كما فيه برج السيدات وقصر البرطل وصالة المسفراء .

الآثار الفنية الشهيرة

- ١ - نسيب قبة الصخرة في القدس عام ٦٩٠ م كتبت عنه فان برشم V Berchem
- ٢ - نسيب الجامع الاموي بدمشق ٧١٥ م كتبت عنه فان برشم Van Berchem
- ٣ - الصور الجدارية في قصر عمره ٦٧٤٠ م اكتشفه الوامزيل Musil
- ٤ - الصور الارضية والمنحوتات في قصر الحير الغربي قرب تدمر ٧٢٠ م كتب عنه شلومبرجيه Schlumberger
- ٥ - الصور النسيبية الارضية والمنحوتات السقفية والزخارف في قصر الفجر - قرب اريحا ٧٤٢ م كتب عنه هاملتون Hamilton وبرامي .
- ٦ - رسوم وزخارف سلراء ٨٢٨ - ٨٨٣ م اظهرها وكتب عنها هرتسفلد Herzfeld
- ٧ - رسوم سقفية في كنيسة الكابللاتينا في القصر الملكي بالرمو ١١٤٠ برسها كيزنجر Kizenger
- ٨ - كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي ١٠٠٩م - مكتبة بودليان - اكسفورد .
- ٩ - كلية ودمنة - مخطوط مصور محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس رقم ٢٤٦٥ من صنع فنان سوري .
- ١٠ - كتاب البيطرة - رسالة لاهد بن حسن الاصف - نسخها علي بن حسن بن هبة الله في بغداد سنة ٥٦٠هـ ١٢٠٩م محفوظ في دار الكتب المصرية - القاهرة، وفيه ٣٩ تصويرا .
- ١١ - كتاب الاغاني - مخطوط مصور محفوظ في ملت كتبخانه سي اسطنبول رقم ١٥٦٦ يرجع الى تاريخ ١٢١٨ - ١٢١٩م. من صنع شمالي العراق اهتم بدراسة بشر فارس .
- ١٢ - شريط نسيبي في المدرسة الظاهرية بدمشق ١٢٧٧ من صنع فنان سوري .
- ١٣ - مخطوط ومصور كتاب (مادة الطب لديوسقوريدس - من شمالي العراق او سورية عام ١٢٢٩م محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنبول رقم ٢١٢٧ ، لعل صانعها هو عبد الله بن الفضل .
- ١٤ - كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) تأليف المبشر ، من صنع فنان سوري ١٢٤٠ م ؟ محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنبول رقم ٢٢٠٦ .

- ١٥ — مقامات الحريري — مخطوط ومصور ومحفوف في المكتبة الوطنية بباريس ١٢٢٢ م .
تحت رقم ٦٠٩٤ درسه (هـ بختل) وهي من صنع فنان سوري .
- ١٦ — مقامات الحريري — مخطوط ومصور ومحفوف في المكتبة الوطنية بباريس رقم
٢٩٢٠ وترجع لعام ١٢٤٠ م .
- ١٧ — كتاب الترياق — المنسوب الى جالينوس من صنع شمالي العراق ١١٩٩ م المكتبة
الوطنية — باريس رقم ٢٩٦٤ .
- ١٨ — كتاب مادة الطب لديوسقوريدس — من صنع بغداد ١٢٢٤ م — اياصونيسا
اسطنبول رقم ٣٧٠٢ .
- ١٩ — كتاب الترياق — شمالي العراق — المكتبة الوطنية — فيينا .
- ٢٠ — (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) للجزري — صنع سورية ١٢١٥ م — متحف
التروبوتان رقم ٥٧ — ٥١ — ٢٢ .
- ٢١ — كتاب البيطرة تأليف احمد بن حسين بن الاحنف . من صنع ١٢١٠ م مكتبة طوب
قابو اسطنبول رقم ٢١١٥ .
- ٢٢ — كتاب رسائل اخوان الصفا من صنع بغداد ١٢٨٧ مكتبة جامع السلطان سليمان
اسطنبول رقم ٣٦٢٨ .
- ٢٣ — مقامات الحريري — من صنع بغداد ١٢٢٥ المجمع العلمي — لينينغراد .
- ٢٤ — مقامات الحريري (مجموعة شير) صنع بغداد ، للفنان الكبير الواسطي .
موجودة في المكتبة الوطنية — باريس رقم ٥٨٤٧ وترجع الى عام ١٢٢٧ م وهي
مؤلفة من ٩٤ صورة .
- ٢٥ — مخطوطة (قصة بياض ورياض) من صنع الاندلس او المغرب ق ١٢ محفوفة
في المكتبة الباباوية — الفاتيكان .
- ٢٦ — كتاب (الكواكب الثابتة) للصوفي من صنع المغرب ١٢٢٤ المكتبة الباباوية —
الفاتيكان .
- ٢٧ — كتاب منافع الحيوان تأليف ابن يخيئشوع ١٢٩٤ — مكتبة بيريون مورفان —
نيويورك .
- ٢٨ — كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من صنع واسط (العراق) ١٢٨١ م — مكتبة
الدولة ميونيخ .

- ٢٩ — كتاب قصص الحيوانات — القرن ١٤ — متحف فريير واشنطن .
- ٣٠ — (رسالة دعوة الأطباء) تليف المختار بن الحسن بن بطلان من صنع سورية ١٢٧٢ م مكتبة امبروزياتا — ميلانو .
- ٣١ — مقامات الحريري — صنع سورية ١٢٠٠ م المتحف البريطاني .
- ٣٢ — مقامات الحريري — من صنع مصر ١٢٢٤ م — المكتبة الوطنية — فيينا .
- ٣٣ — مقامات الحريري — من صنع مصر ١٢٣٧ م مكتبة بودليان — اكسفورد .
- ٣٤ — كلية ودمنة — من صنع سورية ١٢٥٤ م مكتبة بودليان — اكسفورد .
- ٣٥ — كلية ودمنة — من صنع سورية ١٢٤٠ م ؟ المكتبة الوطنية — باريس رقم ٢٤٦٨
- ٣٦ — كتاب الحيوان للجاحظ من صنع سورية ١٢٤٠ م ؟ مكتبة امبروزياتا — ميلانو .
- ٣٧ — كتاب (كشف الاسرار) تليف ابن فاتم المقدسي — صنع سورية ق ١٤ مكتبة جامع السلطان سليمان — استنبول .

بعض الفنانين والمعماريين والخطاطين المعروفين أسماؤهم

١ - ثابت بن ثابت (من القرن الثامن)

مهندس معماري من سورية أنشأ قصر الحير الغربي ولقد وجد اسمه منقوشا على واجهة احد الابواب الملحقة بالقصر ، وعليه مكتوب (بسم الله الرحمن الرحيم ، لا اله الا الله وهذه لا شريك له ، أمر بصنعة هذا العمل عبد الله أمير المؤمنين أوجب أجره ، عمل على يد ثابت بن ثابت في رجب ١٠٩ هـ) واللوح محفوظ في المتحف الوطني بدمشق .

٢ - مسلمة بن الوليد (القرن التاسع) .

وهو من المهندسين المعماريين الأساسيين لقصر عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء قرب قرطبة وهي مدينة ملكية ابتداء بعمارها سنة ٩٢٦ م وهي تشتمل على قصر وأسوار وحدائق ومساجد ومسكن واستمر بناؤها ستة عشر عاما .

٣ - علي بن جعفر (القرن التاسع) .

ولد في الاسكندرية وفيها شب ثم أصبح واحدا من مهندسي قصر مدينة الزهراء قرب قرطبة .

٤ - فتح (القرن التاسع)

وقد وجد اسمه تحت قبة الزيتونة الكبير في تونس حيث كتبت العبارة التالية : هذه القبة من عمل فتح وأنهى بناؤها في عام ٨٦٤ م ٨٦٥ م .

٥ - الشلبي أو جلولبي (القرن التاسع)

وهو من طليطلة وكان اسمه منقوشا على أنه من معماري قصر اشبيلية ولكن النقش فقد .

٦ - أبو تميم هيدره (القرن العاشر)

مصور مصري صور اقدم الرسوم الموقعة ما نعرفه حتى الآن من الرسوم العربية .

٧ - قصير (من القرن الحادي عشر)

مصور مصري مشهور بالقصة التي حدثت بفعل الوزير الفاطمي اليازوري الذي كان من المومنين بجميع التصاوير وكتبت الجلالة بين قصير وبين المصور العراقي ابن عزيز ،

وكان موضوع المباراة أن يرسم صورة فتاة راقصة ، فحاول العراقي أن يبين على مناقسه مدعيا أنه سيرسم فتاة راقصة تظهر وكنها خارجة من الحائط ، وقد اتفق الفنان المصري (قصير) هذا التحدي وأعلن بأنه سيرسم الصورة ذاتها وكنها داخل الحائط ، وقد انجز كلاهما بما وعد بوسائله اللونية .

٨ — ابن عزيز (القرن الحادي عشر)

فنان مصور عراقي اشتهر من خلال القصة المروية عن مباراة بينه وبين المصور المصري قصير

٩ — الاحول المحرر

من تلاميذ الشجري — ذكره ابن النديم ، ويقول لم ير في زمانه احسن خطا منه ، وهو استاذ ابي علي ابن مقلة . وجماعة الاحول عرفوا بأنهم النهاية في حسن الخط ، وكان ينافس الاحول في عصره « وجه النعجة » محمد بن معدان وأحمد بن حفص .

١٠ — ابن مقلة

هو الوزير ابو علي الصدر محمد بن الحسن بن مقلة المولود سنة ٢٧٢ هـ ببغداد وكنيته هي ابو عبد الله ، ومقلة لقب ابيه علي ، اخذ الخط الجميل عن الاحول من تلاميذ ابراهيم الشجري « او المسجزي » .

وفي صبح الاعشى (ج ٣ ص ١١) أن أول من نقل الخط العربي من الكوفي الى ابتداء هذه الاقلام المستعملة الآن في اواخر خلافة بني امية واول خلافة بني العباس ، اي في منتصف القرن الثاني للهجرة ، ثم قال : « وانتهد جودة الخط وتحريره على راسي الثلاثمائة الى الوزير ابي علي محمد بن مقلة واخيه ابي عبد الله . ولدا طريقة اخترعاها ، وكتب جماعة في زمانهما فلم يقاربوها . وتفرّد ابو عبد الله بالنسخ والوزير ابو علي بالدرج . وكانت وفاته سنة ٣٢٨ هـ .

وقال ابن خلكان « هو الذي اتم ما بدء به قطبة المحرر » .

ولابن مقلة الوزير رسالة في علم الخط (نسختها في دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤ صناعات) وعن تلميذ ابن مقلة محمد بن اسد ومحمد السمسقي اخذ ابن البواب الخط .

١١ — ابن البواب (القرن الحادي عشر)

هو علي بن هلال المعروف بابن البواب وكان أبوه بوابا عند آل بويه فسمي بابن البواب . هو اشتهر الخطاطين والمزوقين العرب مارس الكتابة في بغداد في بداية القرن الحادي عشر وابتكر انواعا من الخط الثلث ، وينسب اليه

القرآن المشهر في شبيستر بيتي في دويلن . ولقد اشتغل في صببها مزوقا يصور جدران الدور ويدهن السقوف ثم أخذ يصور الكتب ويذهب ختمات القرآن ، ثم انتقل الى الكتبة فلفظ عن رجل اسمه محمد بن اسد البغدادي الكاتب . توفي سنة عشر وأربعمائة ، وكان تلميذ الوزير الى علي بن مقلة المتوفي سنة ٢٢٨ هـ .

وكان ابن البواب غريبا في شكله وزيه مما يميزه عن غيره . وبرع ابن البواب في الخط وأصبح من « المجزات في حسن خطه » . مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) كتبه بخط جميل حسب طريقة ابن البواب . ومن أقلامه - الثلث - المنثور - المقترن - التواقيع - المصاحف - المسلسل .

١٢ - محمد بن خلان (القرن الثالث عشر)

وهو مهندس معمار من سورية كان قد انشا مسجد علاء الدين في قونية عام ١٢٢٠ م.

١٣ - عبد الجبار بن علي آشي (القرن الثالث عشر)

فنان عربي وجد توقيعه على ورقتين من المخطوطات التي ترجع الى عام ١٢٢٩ م لديوسقوريدس والتي اتجزت في سورية .

١٤ - الواسطي .

يحيى بن محمود بن يحيى ابن ابي الحسن كوريها الملقب بالواسطي (القرن الثالث عشر) .

هو من أشهر المصورين وخطاطي المخطوطات العربية من مواليد واسط في جنوب العراق وقد كتب ورسم تسعة وتسعين منمنمة في كتابه المشهور مقامات الحريري الموجود في المكتبة الوطنية ببليس تحت رقم ٥٨٤٧ .

١٥ - غازي بن عبد الرحمن (منتصف القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر) .

وهو مصور سوري من مواليد دمشق كان قد زين مخطوطا من مقامات الحريري عام ١٨٠٠ والمخطوط موجود في المتحف البريطاني تحت رقم ٩٧١٨ .

١٦ - موسى (القرن السابع عشر) .

وقد قام مع ابنه علي وكلاهما مهندس معمار بانشاء الرباطات في مدينة الجزائر في عام ١٦٢٧ م .

١٧ - الحسن البصري

ولد في خلافة عمر وكتب للربيع بن زيادة في عهد معاوية . وكان اول من جود الخط وهو الذي قلب القلم الكوفي الى الثلث (كما جاء في صفوة الصفوة ٢ / ١٥٥) وعاش نحو ٨٨ سنة .

١٨ - سليمان بن عبيد

معمار سوري انشا قصر الحر الشرقي في عهد هشام بن عبد الملك .

اشكال المآذن

١ - المآذن المربعة (السورية) :

- ١ - مئذنة الجامع الاموي بدمشق القديم
- ٢ - مئذنة جامع عمر في بصرى
- ٣ - مئذنة جامع القيروان ٨٢٦
- ٤ - مئذنة الجامع الاموي في حلب ١٠٩٠ م
- ٥ - مئذنة جامع الزيتونة في تونس ٩٩٠ - ٩٩٥
- ٦ - منارة المسجد الكبير في سقايس ق ٩ - ١٠ م
- ٧ - مئذنة جامع الكتبية في مراكش ١١٢٥ - ١١٣٠
- ٨ - مئذنة جامع حسان في الرباط ١١٩٥ - ١١٩٦
- ٩ - الجيرالدا في اشبيلية ١١٧٢ - ١١٩٨
- ١٠ - منارة مسجد السلطان قلاوون في القاهرة ١٢٨٢
- ١١ - منارة مدرسة السلطان قلاوون في القاهرة ١٢٩٦
- ١٢ - مئذنة جامع المنصورة في تلمسان ق ١٤ م

ب - المآذن المحلزنة :

- ١ - مئذنة الملوية في جامع سامراء ٨٤٨ - ٨٥٢
- ٢ - مئذنة جامع ابي تلف في سامراء ٨٦٠ - ٨٦١
- ٣ - مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة ١٢٩٦

ج - المآذن المضلمة :

- ١ - مئذنة عيسى في الجامع الاموي الكبير في دمشق نهاية القرن الخامس عشر
- ٢ - مئذنة جامع الازهر من العصر المملوكي
- ٣ - مئذنة - ضريح السلطان اينال في القاهرة ١٤٥٠ - ١٤٥٦
- ٤ - مئذنة جامع الملق بدمشق العصر المملوكي

د - المآذن الاسطوانية :

- ١ - منقنة جامع نور الدين في الموصل ١١٧٢
- ٢ - منقنة الجامع الأزرق في القاهرة ١٢٤٦
- ٣ - منقنة الجامع المذهب في بغداد نهاية القرن الخامس عشر
- ٤ - منقنة جامع النبي شيت في الموصل ق ١٩
- ٥ - منقنتا جامع التكية السلجمانية في دمشق القرن السادس عشر وهما خفيفتا الاصلع .
- ٦ - منقنة جامع محمد علي في القاهرة وهي خفيفة القنوات

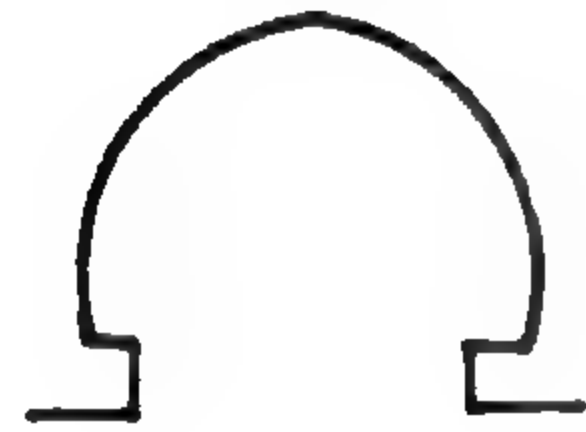
هـ - المآذن المزدوجة البرج :

- ١ - منقنة الأزهر بداية القرن السادس عشر

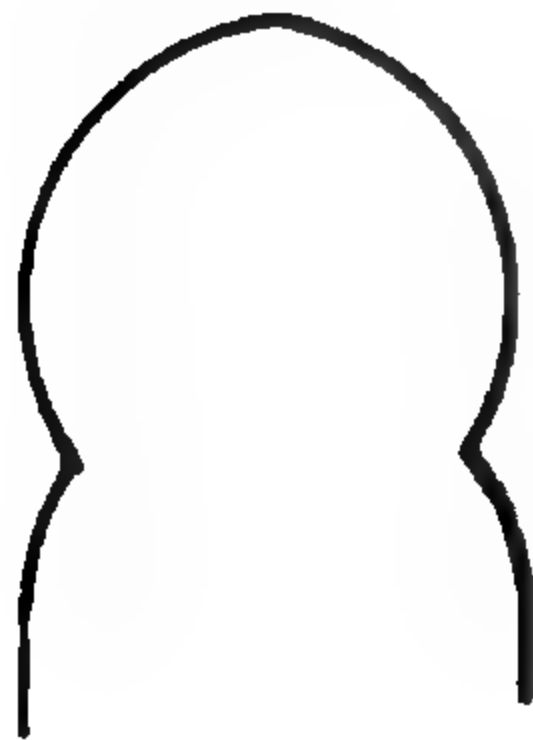
الاقواس العربية



قوس نصف دائرية



قوس مشرعة



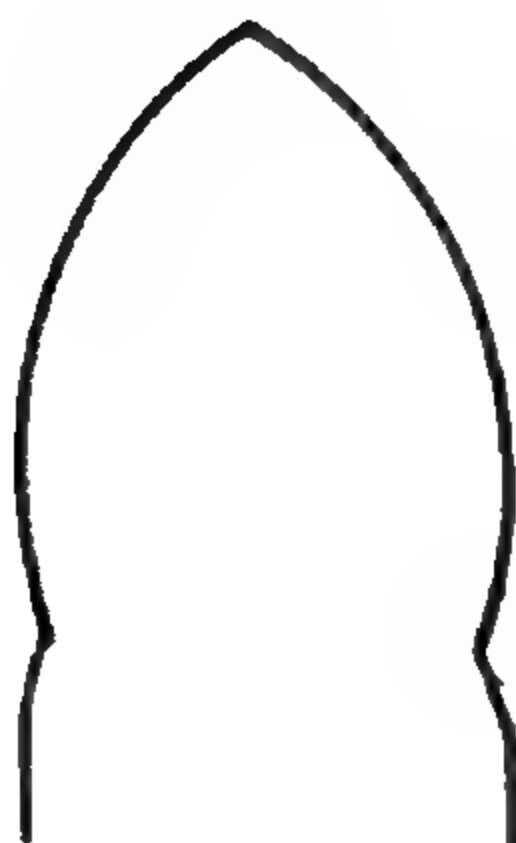
قوس حدوية



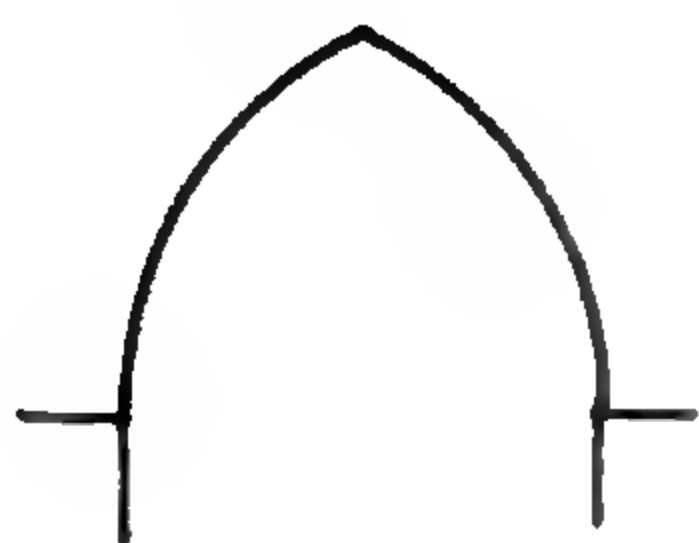
قوس محدبة



قوس اهليجية



قوس سفائية



قوس مدببة



قوس مفلطحة



قوس ثلاثية الفصوص



قوس خماسية الفصوص



قوس قسامة



قوس منعرجة

الملحق رقم ٨

شرح الالفاظ والمصطلحات الفنية الواردة في هذا الكتاب والمشار اليها

برمز (.)

الانتشفة — برج انوار عند الفرس القدماء الذين عبدوا النار وهو مستوحى من الزيقورة

البارثي — نسبة الى البارثيين او الفرثيين ، وهم الفرس القدماء الذين حاربوا السلوقيين واستمر حكمهم حتى عام ٢٢٨ حيث اعقبهم الساسانيون.

الباروك — كلمة مشتقة من الصدف Rocail وهي تسمية لعصر فني امتد خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر في اوروبا كلها . كان الفن فيه شاعريا وتريينا .

الباوهاوس — Bauhaus كلمة المانية تعني بيت المعمار ، وهي مدرسة ظهرت في فيمار في العشرينات وتهدف الى ربط اتمارة واقتنون التطبيقية بالابداع البازيليك — كنيسة ذات مخطط مستطيل ، كانت موجودة في عهد الرومان لالتقاء الحكام والمناظرات .

البصري — مدرسة op. art وهي اتجاه فني يعتمد على خداع البصر ولذلك سمي الفن البصري Optical art ومن ابرز الفنانين البصريين فاساريللي Vasarelli

بوب آرت — مدرسة الـ Popart او الفن الشعبي Popular art وهي اتجاه امركي شعبي عماده استعمال الاشياء القابلة وسقط المتاع ، مثل علب السردين وزجاجات الكولا ، موضوعا للرسم .

بهايستون — Behistun صخرة في كرمنشاه ، همدان في ايران على رسوم نافرة تمثل دارا الاكبر تحت حماية اهورا مازدا وتحتة كتابة بالمسمارية بالعلامية والبابلية مع الفارسية القديمة وعن هذه الكتابة اكتشف راولنسون Rawlinson ١٨٢٥ — ١٨٤٧ الكتابة المسمارية .

البيغماليونية — Pygmalionisme ، نسبة الى النحات القديم بيغماليون الذي عشق تمثاله غالتيه Galatee وتفاقم عشقه حتى اشفت عليه فينوس فنيت تمثاله الحياة ليتزوجه .

بلينيوس — Pline الكاتب (وهو ابن اخ بلينيوس الكبير مؤرخ العلوم عند الرومان) عاش في القرن الاول ، وهو صديق تراجمان ، مؤرخ وكاتب عن اخلاق القدماء من الرومان .

بهاء — مصور فارسي شهير ولد في هراة ١٤٤٠ م وذاع صيته في عهد الصفويين في تبريز ١٥٠١ ، ولقد زين بصوره الرائعة المخطوطات بعضها في المتحف البريطاني ودار الكتب في القاهرة اشهر المخطوطات مثل المنظومات الخمسة للشاعر نظامي والبستان .

بوزار — هي المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس
Ecole National Supérieure des Beaux-Arts a Paris
ويطلق على اساتذتها وطلابها اسم البوزاريين .

تخيل — anonymement اي الغفال كل مظهر واقعي مألوف .
ترقيين — Illustration وهو التصوير الابداعي في المخطوطات والمطبوعات .
الجبليادو — كلمة اسبانية معروفة عن العربية (الامجي) . وهي الكتابة العربية بلغة اسبانية .

هنت — هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق النوافذ والابواب ويسمى الاسكفة
Lanteau

دور ثاروكين — قصر اشوري في مدينة خورسباد شمالي الموصل .
دوري — نظام معماري اخريقي وروماني مقياس العمود فيه ١/٥ وليس له ناخ بل صلب مائل والتسمية من اسم مقاطعة دوريا .
روكوكو — Roccoco هو فن باروكي في فرنسا ، القرن الثاني عشر ، اهتم بموضاعات البلاط .

رقش العربي — Arabesque هو الرسم التجريدي الهندسي واللين الذي ابدعه العرب .

رومانتيك — Romantisme وهي نزعة شاعرية خيالية في الفن والادب ترجمها في التصوير دولكروا Delacroix وفي الشعر هوغو Hugo وفي النحت رود Rodin ورودان Rude

الزيفورة — هرم مدرج مؤلف من ثلاث طبقات (السومرية) او سبع طبقات (الكلدانية) او ثمانية طبقات « الاشورية » وفي اعلاها الهرم ، وفيه تزيين ومائدة وكانت الزيفورة ترمز الى طبقات السماء وكل طبقة ممثلة بتوكب يعامل الهة .

السكف - Architrave هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق الاعمدة في واجهات المعابد الاغريقية .

الطبان - Entablement هو الجزء المعماري المحمول على الاعمدة في واجهه المعبد الاغريقي .

كورنثي - نظام معماري اغريقي مقياس العمود فيه $\frac{1}{4}$ وتاجه مزين باوراق الاقنة كورنثوسيه - عقيدة وفلسفة صينية اوجدها كونفوشيوس (٧٩ - ٥٥١) ق . م وتقوم على الاخلاص الكامل للتقاليد والعادات القومية والعائلية .

المنمات - Miniature وهي الرسوم الدقيقة التي كانت تزين المخطوطات العربية والاسلامية .

النهجية - Manierisme اتجاه ظهر في اوروبا وخاصة في ايطاليا وفرنسا عقب عصر النهضة سار فيه الفنانون كل على نهج خاص به ، في التكوين او التظليل او التلوين .

الهمداني - هو ابو محمد الحسن بن احمد صاحب كتاب الاكليل (في تاريخ اليمن) حقق الجزء الثاني منه الاب انستاس الكرملی ، بغداد ١٩٢٠ .

اوغاريتية - لهجة عربية كنعانية وسميت نسبة لاوغاريت (راس الشجرة) التي ترجع الى عام ١٥٠٠ ق . م وتقع قرب اللاذقية .

اوقيانوس - فن الاوقيانوس هو فن الشعوب المتخلفة التي تقطن جزر الاوقيانوس . اولبية - المقاييس الاولبية ، نسبة الى الاولب جبل الابطال ، حيث كان الجمال الامثل في المقاييس الرياضية المعبرة عن القوة .

الايقوني - نسبة الى الايقونة Icone وهي العمل الفني الذي يمثل المسيح او الطراء او القديسين .

الايكونوكلازم - محاربة عبادة الايقونات ، وهي حرب قامت في القسطنطينية ضد رجال الدين منهم من عبادة الايقونات في القرن الثامن ميلادي .

ايكونوسنار - هو واجهة المنبع في الكنائس وعليها الايقونات اي الصور الدينية .

ايوني - نظام معماري اغريقي وروماني مقياس العمود فيه $\frac{1}{8}$ وتاجه محلزن من جهاته الاربعة والتسمية من اسم مقاطعة ايونيا .

ايبلائية - اقدم لهجة عربية اكتشفت عام ١٩٧٥ وسميت نسبة الى مدينة ايبلا التي ترجع الى عام ٢٤٠٠ ق . م - وتقع جنوبي حلب .

أهم المراجع بالعربية

ايتنهاوزن — التصوير عند العرب . ترجمة عيسى سلمان ، طه التكريتي — بغداد ١٩٧٤ .

ابن بطوطة — تحفة النظار — باريس ٨٧٤ — ١٨٧٩ .

ابن النديم — الفهرست — طبعة الاستقامة — مصر

ابو حيان التوحيدى — رسائل ابي حيان — تحقيق ابراهيم الكيلاني — بيروت .

بهنسي ، عفيف — تاريخ الفن والعمارة — جامعة دمشق — دمشق ١٩٦٤ .

— اثر العرب في الفن الحديث — وزارة الثقافة — دمشق ١٩٧٠

— علم الجمال عند ابي حيان التوحيدى — الاعلام — بغداد ١٩٦٨

— الفن والقومية — وزارة الثقافة — دمشق ١٩٦٢

— الفن والثوره — الاعلام — بغداد ١٩٧٢

— الاسس النظرية للفن العربي — هيئة الكتاب — القاهرة ١٩٧٤

— معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات) — مجمع اللغة العربية — دمشق ١٩٧٠ .

— الفن الاسلامي — ترجمة عن جورج مارسيه — دمشق ١٩٦٥ .

— تكون الفن الاسلامي في بلاد الشام — الحوليات العربية السورية — دمشق ١٩٧٢ .

— مشكلة المدينة العربية القديمة — الحوليات العربية السورية — دمشق ١٩٧٢ .

— القصور الشامية في العهد الاموي وزخارفها — دمشق ١٩٧٥ .

— شروط تكون المدينة العربية — الحوليات العربية السورية — دمشق ١٩٧٥ .

بشر فارس — سر الزخرفة الاسلاميه — منشورات المعهد الفرنسي — القاهرة ١٩٥٢
حتى وجرجي وحيور — تاريخ العرب ج ١ . طبعة ٤ — دار الكشاف — بيروت ١٩٦٥
ديماند — الفنون الاسلامية — ترجمة احمد محمد عيسى — القاهرة ١٩٥٤ .

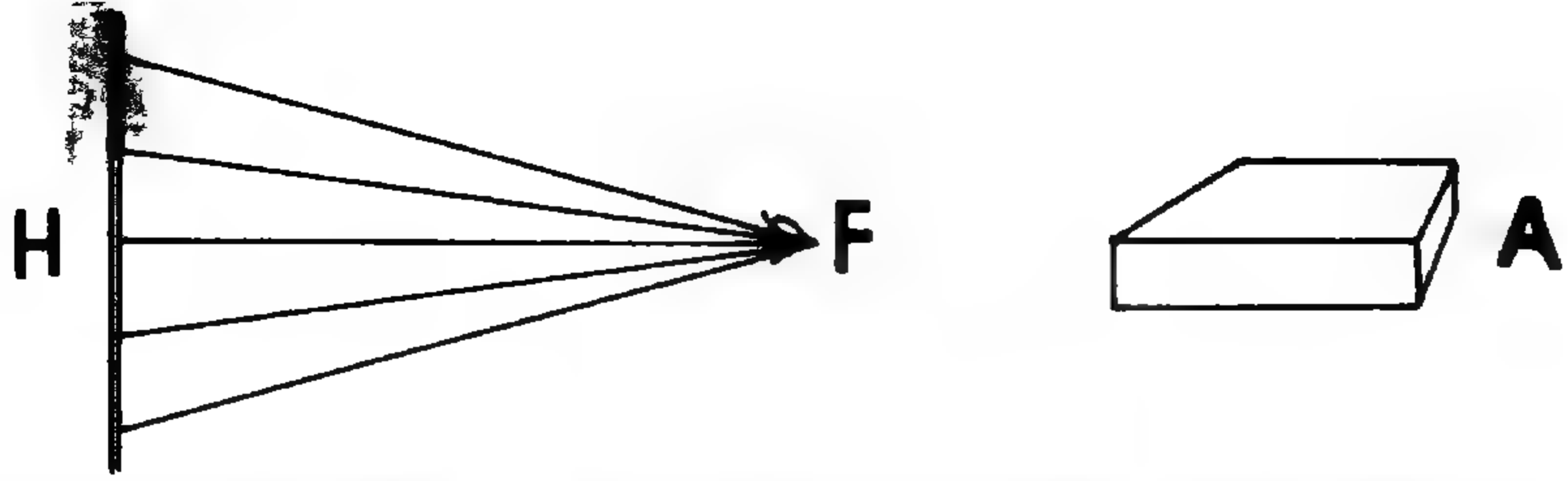
- سلمان عيسى - الوسطى منشورات وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٢
- عز الدين ، ناجي - مصور الخط العربي - مكتبة النهضة - بغداد .
- علي جواد - تاريخ العرب قبل الاسلام .
- القلقشندي - صبح الاعشى في صناعة الانار ج ٢ المطبعة الاميرية - القاهرة ١٩١٢
- منجد ، صلاح - تاريخ الخط العربي - دار الكتاب - بيروت ١٩٧٢ .
- موريوم ، غ - الفن الاسلامي في اسبانيا - ترجمة لطفي عبد البديع - دار الكتاب العربي القاهرة .
- نعيمي ، عبد انقادر - الدارس في تاريخ المدارس - تحقيق جعفر الحسني - طبع
المجمع العلمي بدمشق ١٩٤٨ - ١٩٥١ .
- ونفسون - تاريخ اللغات السامية - القاهرة ١٩٢٩ .
- ياقوت الحموي - معجم البلدان ج ٢ - طبعة مصر ١٩٠٦ .

المراجع الأجنبية

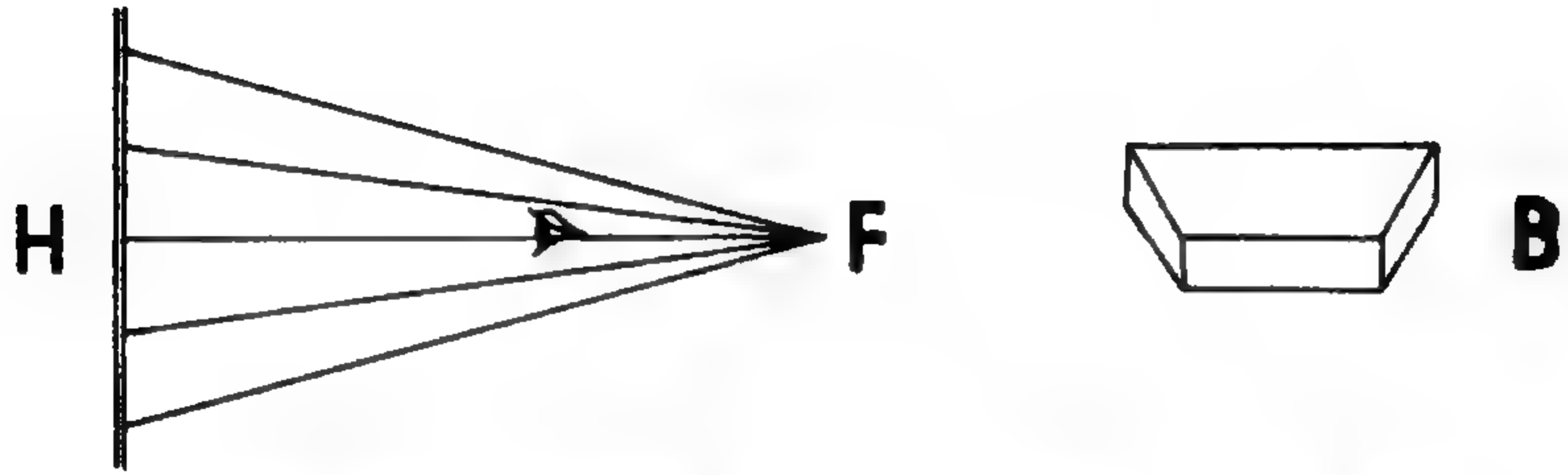
- P. Amiet : L'art antique du Proche-Orient, Mazenod, Paris 1977**
- E. Atil : Art of the Arab World, Washington D. C. 1975**
- J. Berque : Les Arabes, Sindbad, Paris 1973**
- M. Brion : L'art abstrait - Paris, Ed. Albin Michel, 1962**
- P. Biraben : Essai de philosophie de l'Arabesque (Actes du XVI^e Congrès International des Orientalistes) Alger, 1906, 2^e partie Ernest Leroux - Paris 1907**
- T. Burkhardt : Art of Islam - Language and meaning world of Islam festival - London 1976**
- K.A.C. Creswell : Early Muslim Architecture, Oxford 1932-1940**
- P. A'Avesne : La décoration arabe - Paris 1908**
- E. Delorey : Picasso et l'Orient Musulman - Gazette des Beaux Arts, 1925**
- R. Dussaud : Pénétration des Arabes en Syrie avant l'Islam - Paris 1955**
- S.Y. Edgerton Jr : La perspective linéaire et l'esprit occidental - Paris, Cultures III, n° 3, 1976**
- R. Ettinghausen : La peinture arabe, Swira 1969**
- H. Fathi : Construire avec le peuple, Ed. Sindbad - Paris 1970**
- O. Grabar : The formation of Islamic Art - Yale, 1973**
- R. W. Hamilton : The sculpture of living-room - Khirbet al Mafjar, The Quarterly of Dept. Anti, Palestine, Vol. XIV, p. 109**
- E. Herzfeld : Di Genesis der Islamischen Kunst**

- V. Ibich : The Islamic city (Economical Institutions) - Colloquium Cambridge 1976**
- Lammens : La Badia et la Hira - dans le siècle des Omeyyades, 1930**
- G. Le Bon : civilisation des Arabes, Bib. de Firmin, Didot Paris, 188**
- G. Marçais : L'art Musulman - P. U. F., 1962**
- L. Massignon : Les méthodes de réalisation de l'Islam**
- H. Nachabi : The Islamic city (Educational Institutions) - Colloquium - Cambridge 1976**
- A. Papadopoulo : L'esthétique de l'art musulman - La peinture, 6 vols. Paris - Lille, 1972**
- A. Papadopoulo : L'Islam et l'art musulman - Mazenod, Paris**
- G. Pettinato : The Royal Archives of Tell Mardikh (Ibla) - Biblical Archaeologist - May 1976**
- I Said & A. Parman : Geometric concepts in Islamic art - London 1977**
- J. Sauvaget : La mosquée omeyyade de Medine, Alep - 1947**
- H. Sauvaire : Description de Damas - Journal asiatique, série III VII 1894 - 1896**
- M. Sijelmassi et A. Khatibi : L'art calligraphique arabe - Casablanca, 1974**
- J. Starcky : Petra et la Nabatène, Sup. de la Dict. de la Bible, Paris, 1975**
- W. Worringer : Abstraktion und Einfühlung - Munich 1908.**

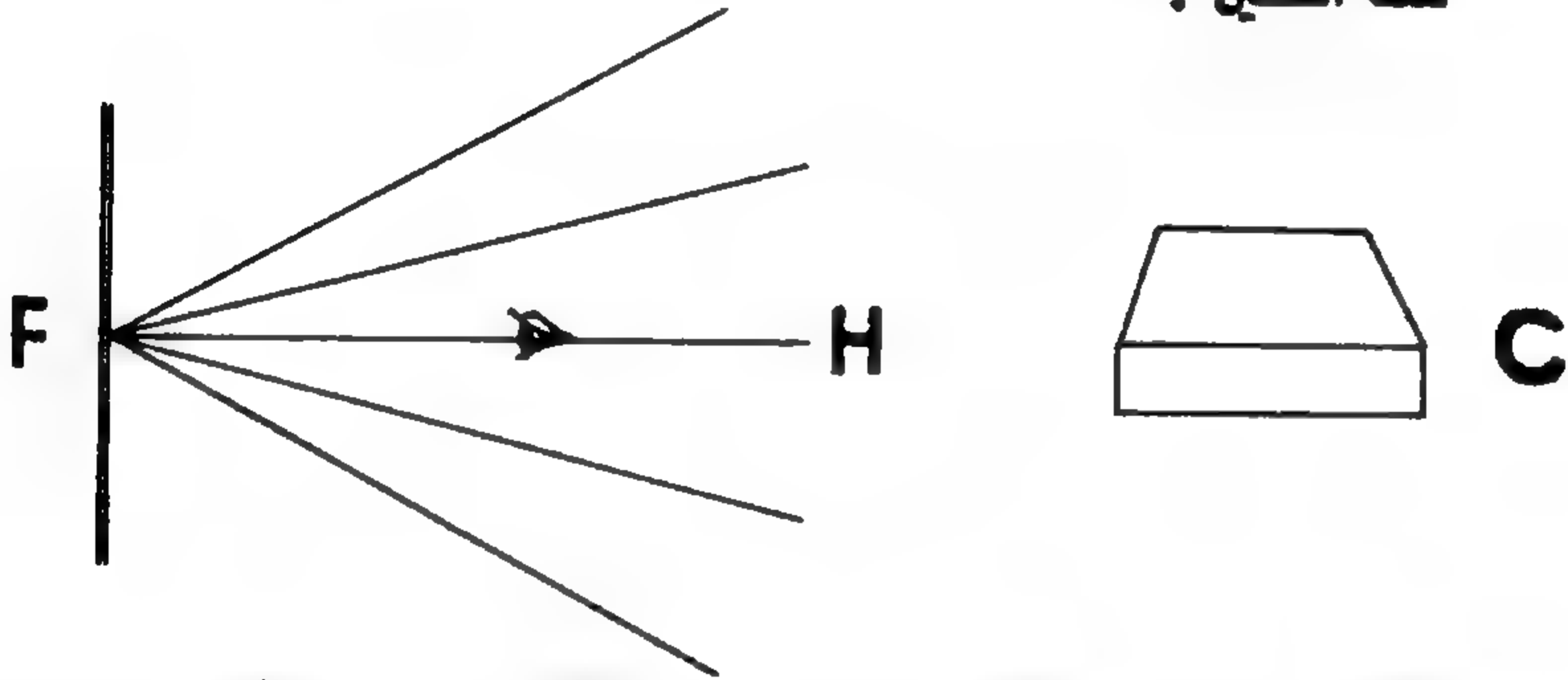
الأشكال المصورة



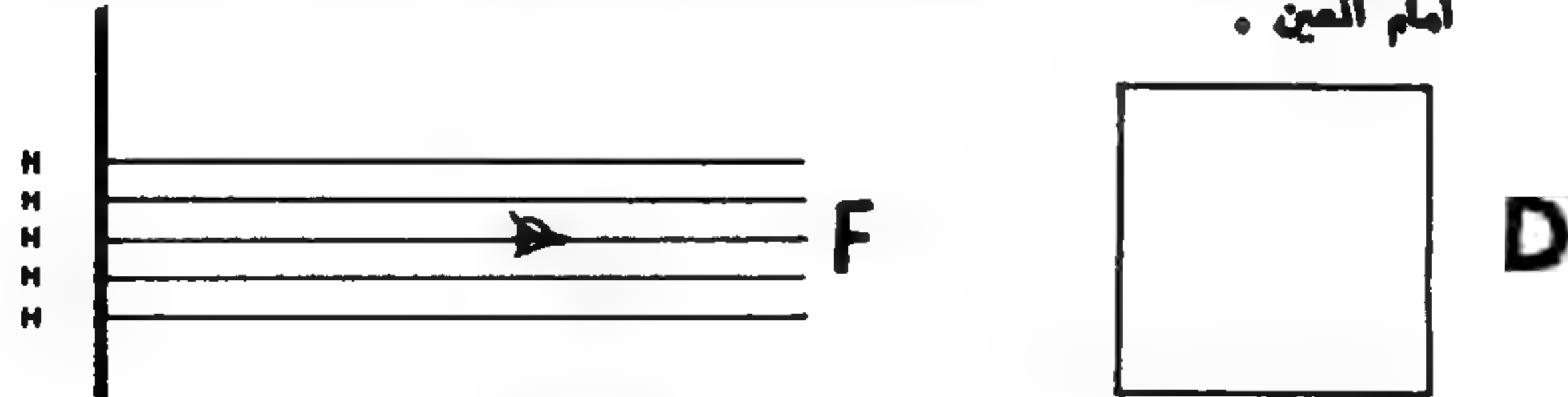
١ - المنظور الخطي ، مخطط بصري مع حجم حسب مبادئ المنظور الخطي الغربي



٢ - المنظور الهندي ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع خلف العين .



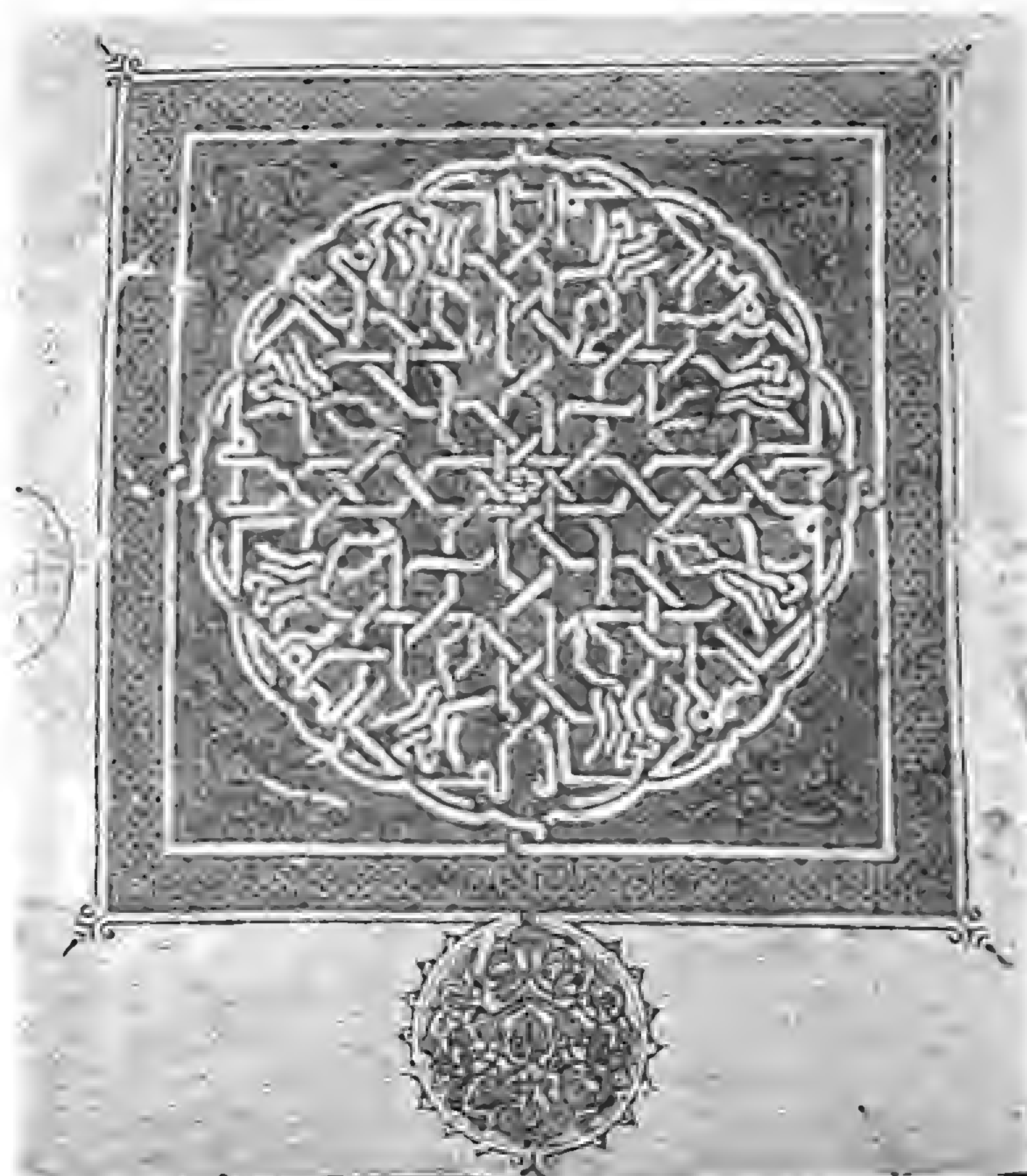
٣ - المنظور الصيني ، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع أمام العين .



٤ - المنظور الروحي ، مخطط بصري مع مستط ، ويلاحظ فيه أنه بدون حجم .



١٩ - نموذج الرقش العربي القديم ، قديمي - وتلاحظ طاقته بالخط .



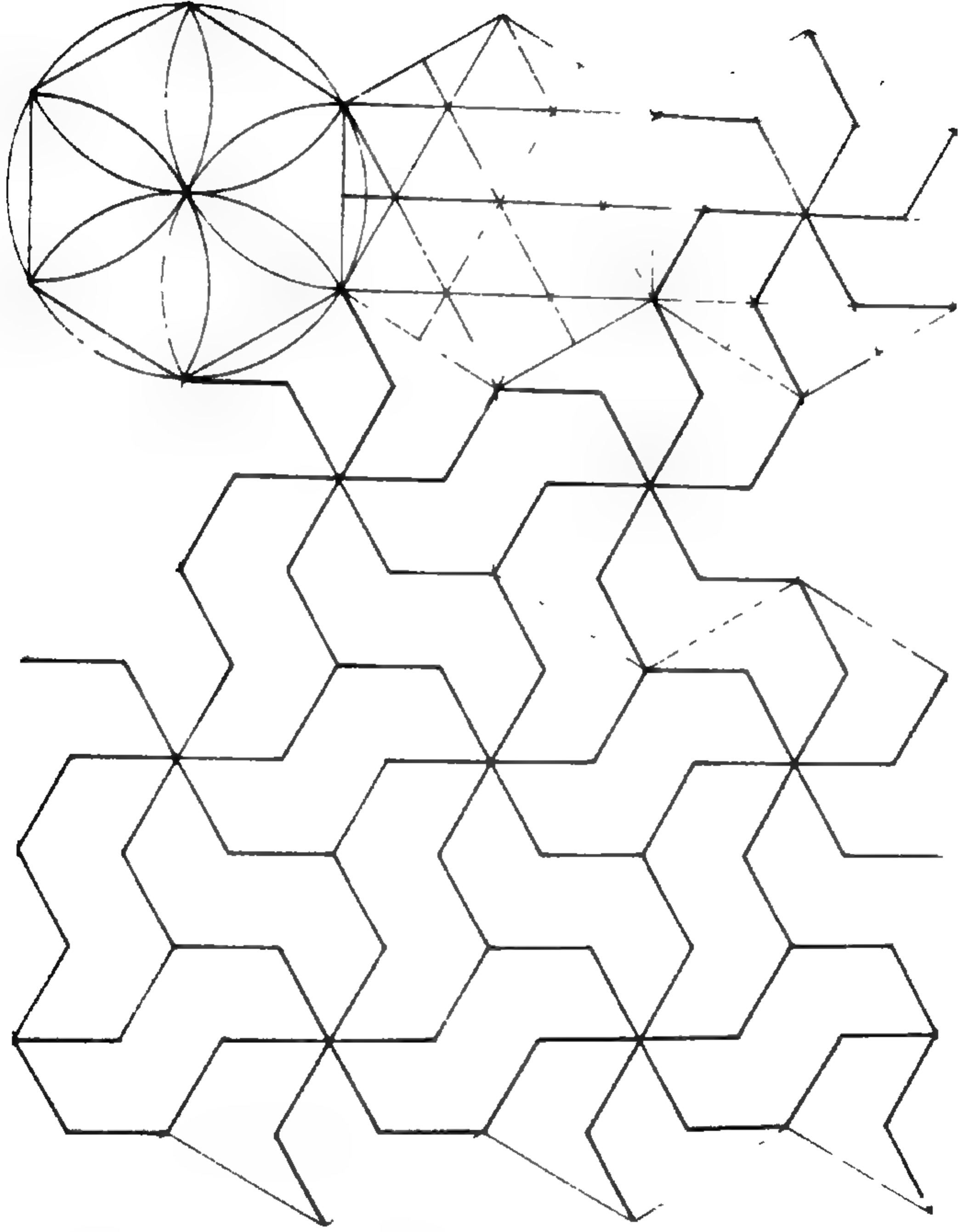
٢٠ - نموذج الرقش العربي الهندسي - الخط - ولاحظ علاقته بالخط .



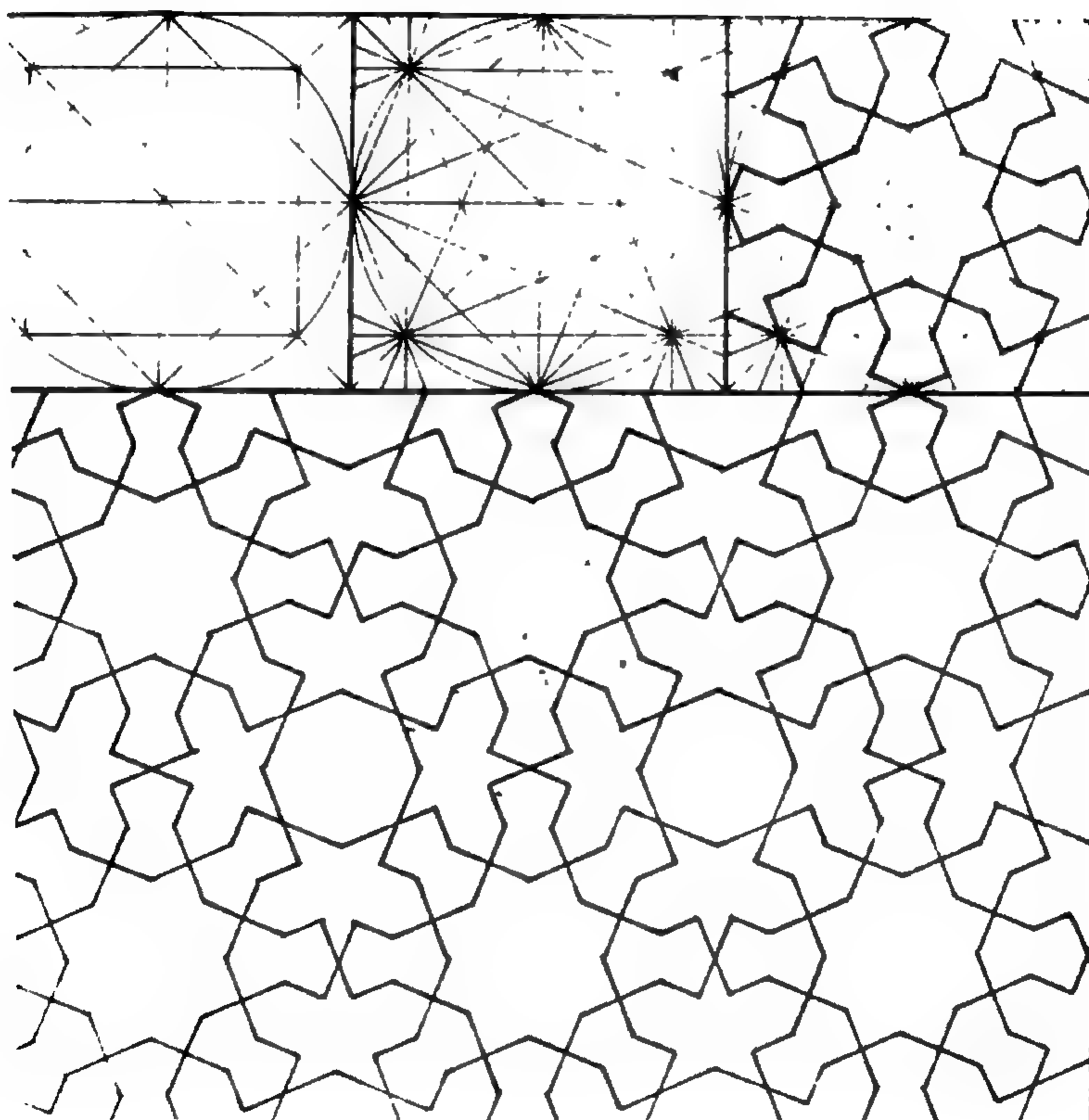
٢١ - صورة من مخطوط كلية وسمنة ، الارنب وملك القبلة في بئر القمر - سورية
١٢٥٤ م .



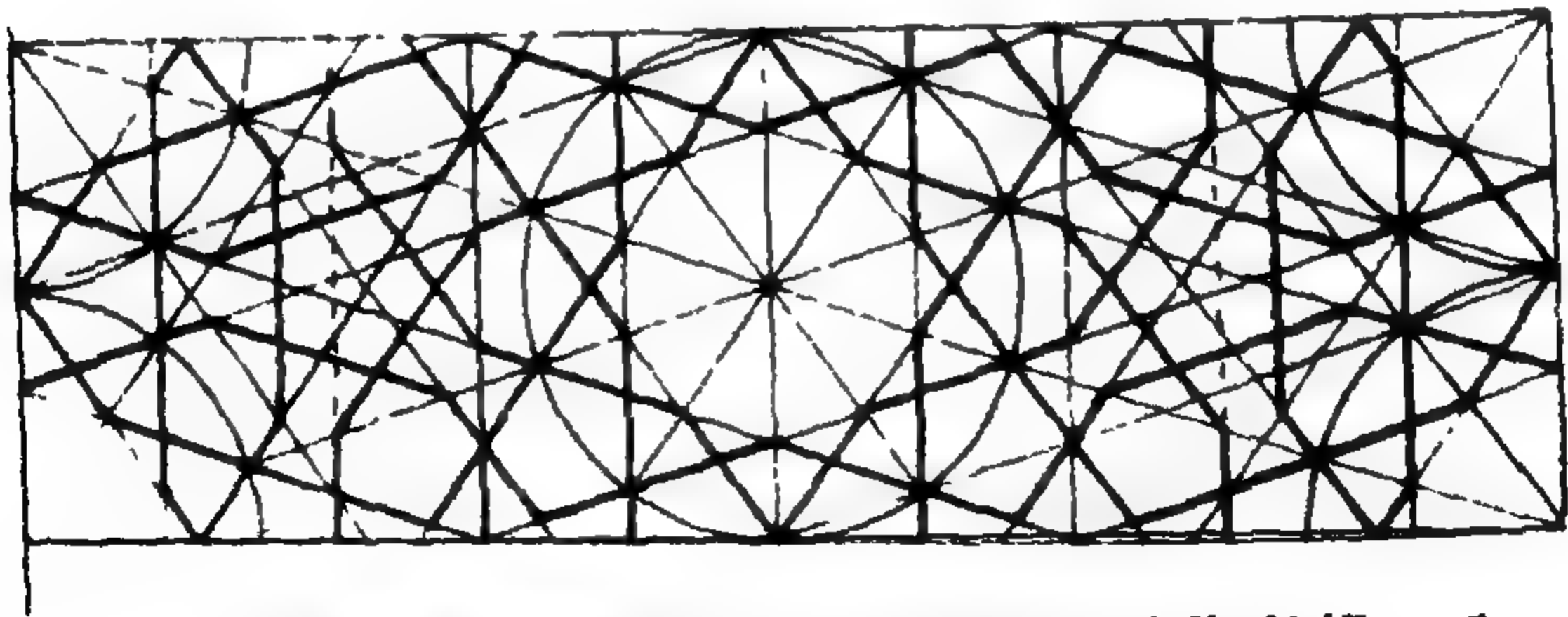
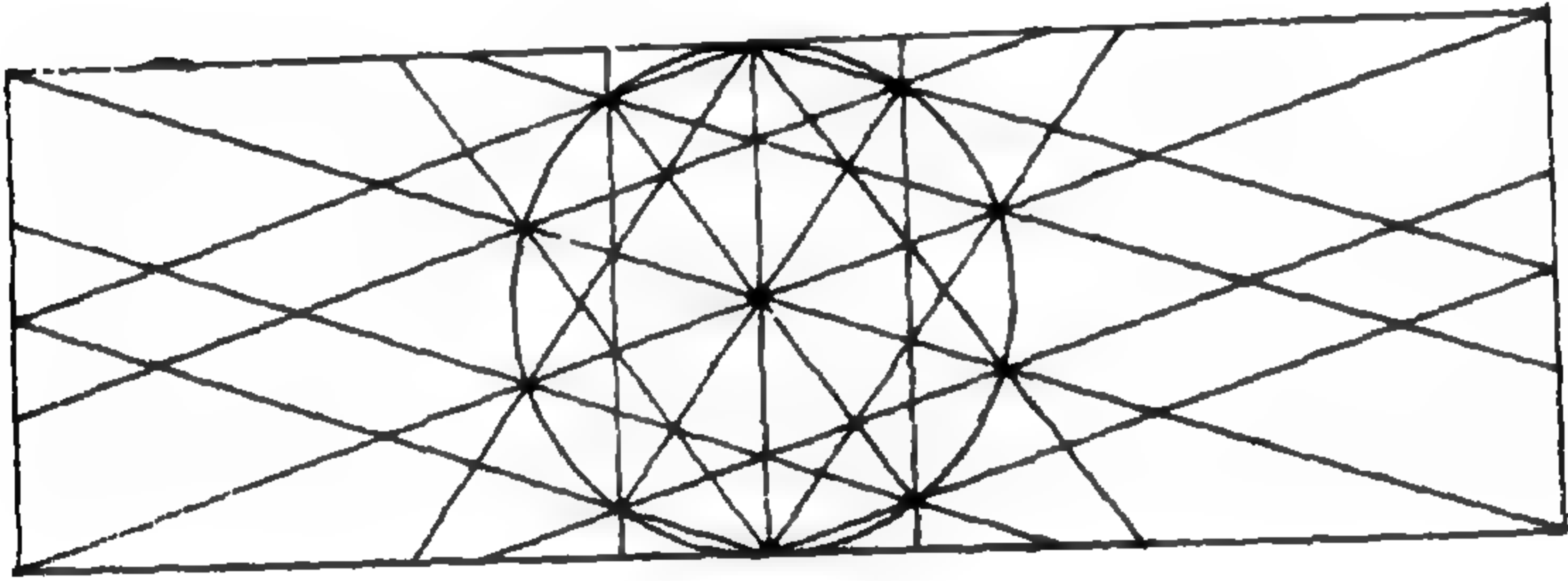
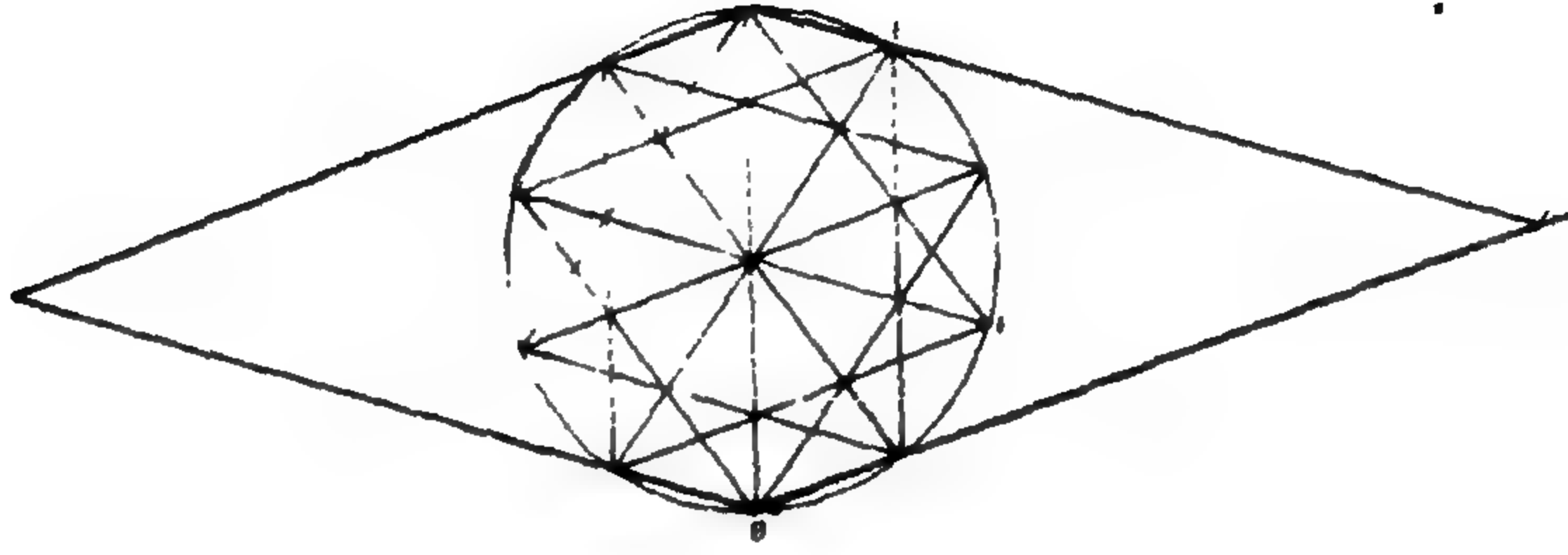
٢٢ - صورة من مخطوط قصة رياض وبياض ، النامورة وتعمل شكل جامعة هندسية -
 المغرب ١٢٥٠ م



٢٢ - الشكل السداسي والنجمة السداسية والتكوينات المنبثقة عنها .



٢٤ - الشكل الثماني والنجمة الثمانية والتكوينات المنبثقة عنها



٢٥ - الشكل العشاري والنجمة العشارية والتكوينات المتبقية عنها .



٢٦ - أبجدية أولاديت - رأس الشجرة - سورية . أول أبجدية في العالم كتبت
بالمسامرية على رقيم من الطين ، محفوظة في متحف دمشق .

| عربی قیوم | بنیادی | فنیقی | بینانی | مدینی |
|-----------|--------|-------|--------|-------|
| ا | 6 | ا | A | A |
| ب | 7 | ب | B | B |
| ج | 8 | ج | C | C |
| د | 9 | د | D | D |
| ه | 10 | ه | E | E |
| و | 11 | و | F | F |
| ز | 12 | ز | G | G |
| ح | 13 | ح | H | H |
| ط | 14 | ط | I | I |
| ث | 15 | ث | J | J |
| ج | 16 | ج | K | K |
| د | 17 | د | L | L |
| ذ | 18 | ذ | M | M |
| ر | 19 | ر | N | N |
| ز | 20 | ز | O | O |
| س | 21 | س | P | P |
| ش | 22 | ش | Q | Q |
| ص | 23 | ص | R | R |
| ض | 24 | ض | S | S |
| ط | 25 | ط | T | T |
| ظ | 26 | ظ | U | U |
| ع | 27 | ع | V | V |
| ف | 28 | ف | W | W |
| ق | 29 | ق | X | X |
| ک | 30 | ک | Y | Y |
| گ | 31 | گ | Z | Z |

٢٧ - جدول الحروف الابجدية مقارنه

بين البيئات القوية

٩٦٨
 د ن ه ن ف س و ف ه ر و
 لا ع ل م د لا ح ر م
 بن س ل ي ر ب و ج ت ي م
 ح ل ر د ل ا
 م ر ك ن و خ

٢٨ - كاتبة أم الجمال - وترجع إلى القرن الثالث الميلادي

ا س ر ح ل ر م و س د / د / الم ر ك و ر
 انا شر ح ب ر (ج) ظ ل و ب ن ي ت ذ ا
 س د ل و ك ك س ر ع ل ا م م س د
 م س ن ت ك س ر ٤٦٢ ب د م ف س ر
 خ ي ب ر
 ع ل م
 ب ط م

٢٩ - كاتبة هوان - هوان - ومؤرخة في عام ٤٦٢ ويعدل ٥٦٨ ميلادي

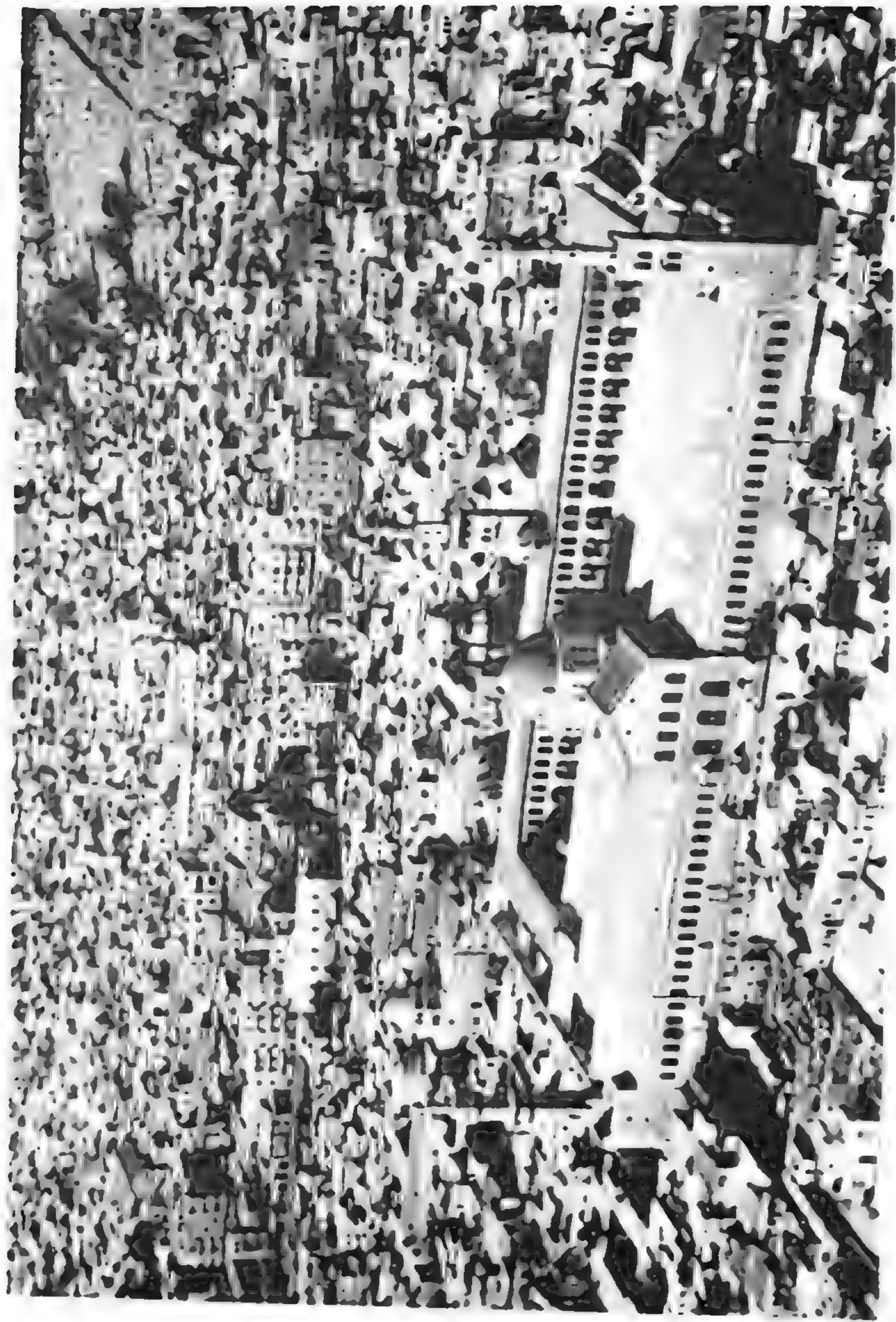


إِنَّا لِلّٰهِ حَمِيدٌ مُّجِيدٌ بِحَسْبِ الْجَمَالِ

٢١ - نموذج من الخط الكوفي

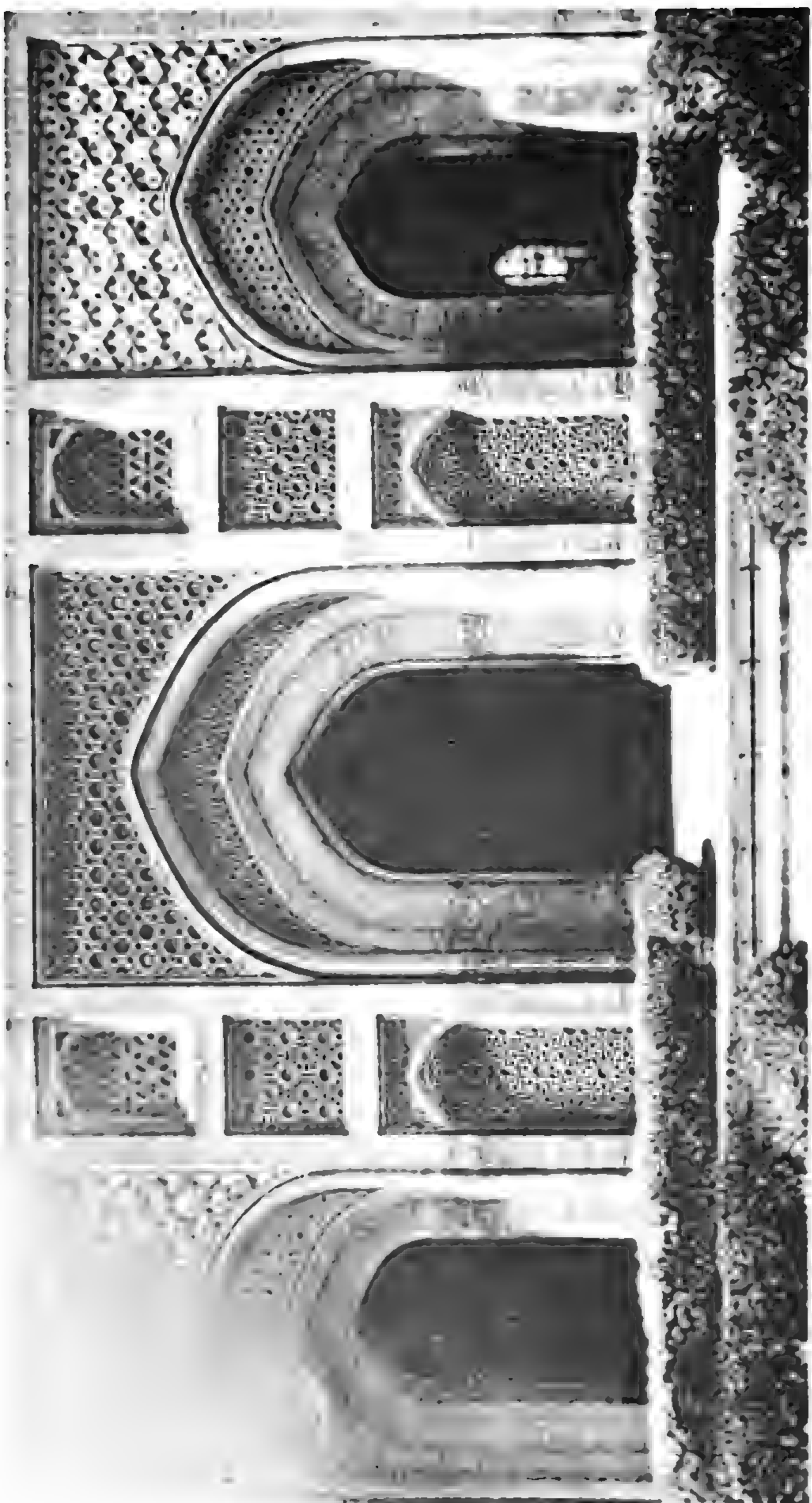
وَالْمُرُورِ

٢٢ - نموذج من الخط المغربي



٢٢ - مشهد مدينة كربلاء - العراق .

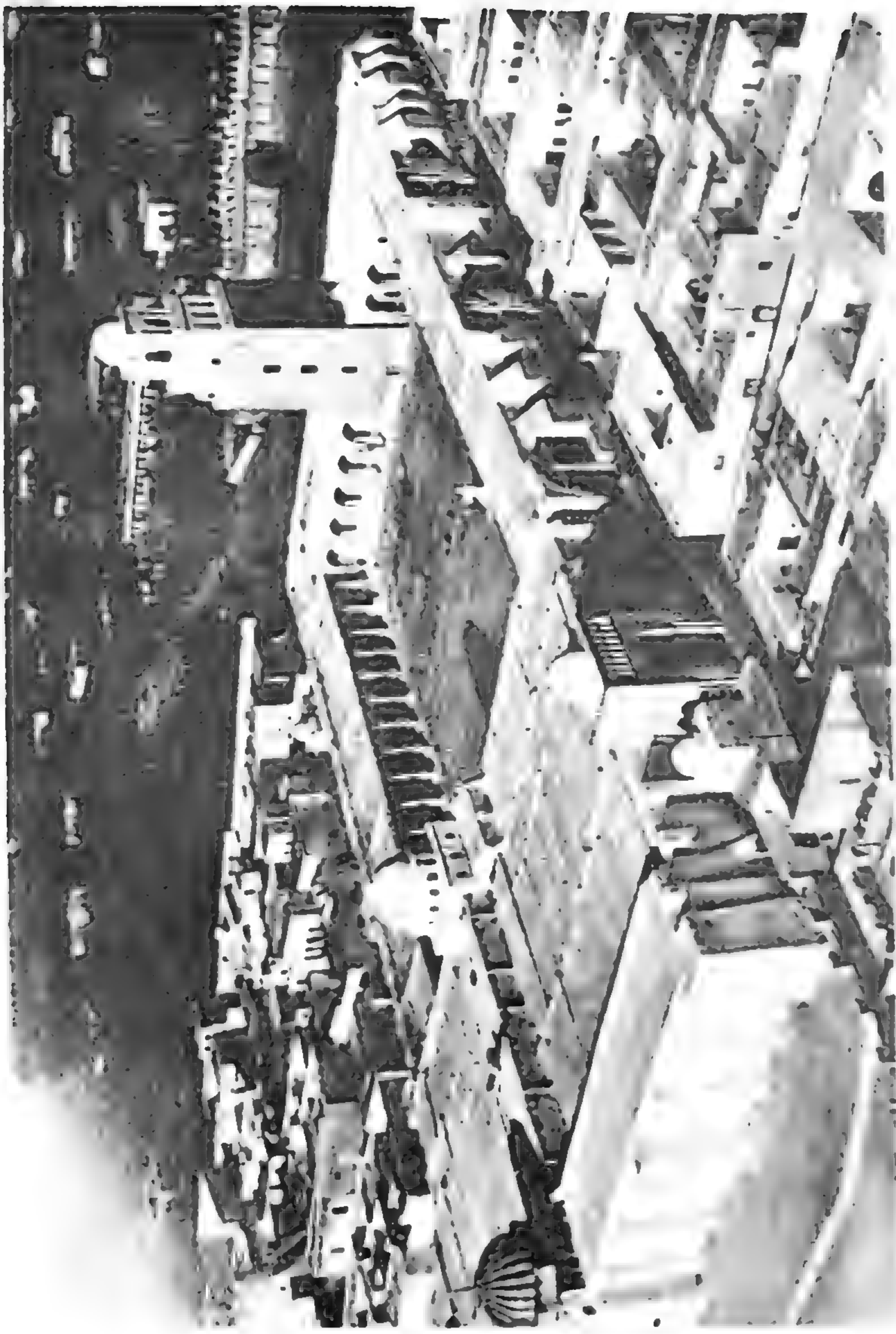
٢٤ - المدرسة النظامية من الداخل - بغداد

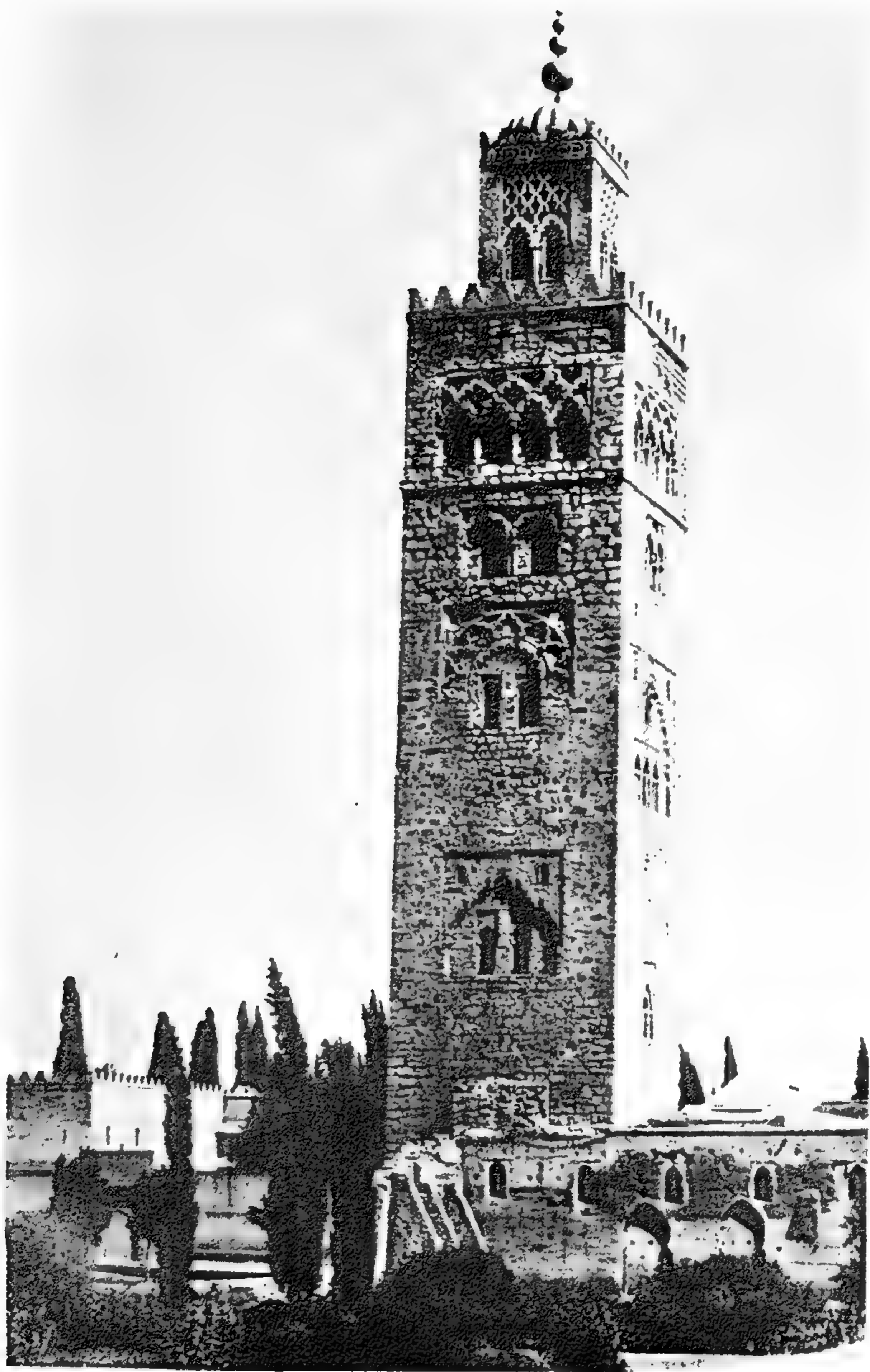


٢٥ - الجامع الأموي الكبير في دمشق - منظر من الصحن - بناء الوليد بن عبد
المطلب .



٣٦ - مسجد القيروان - تونس .



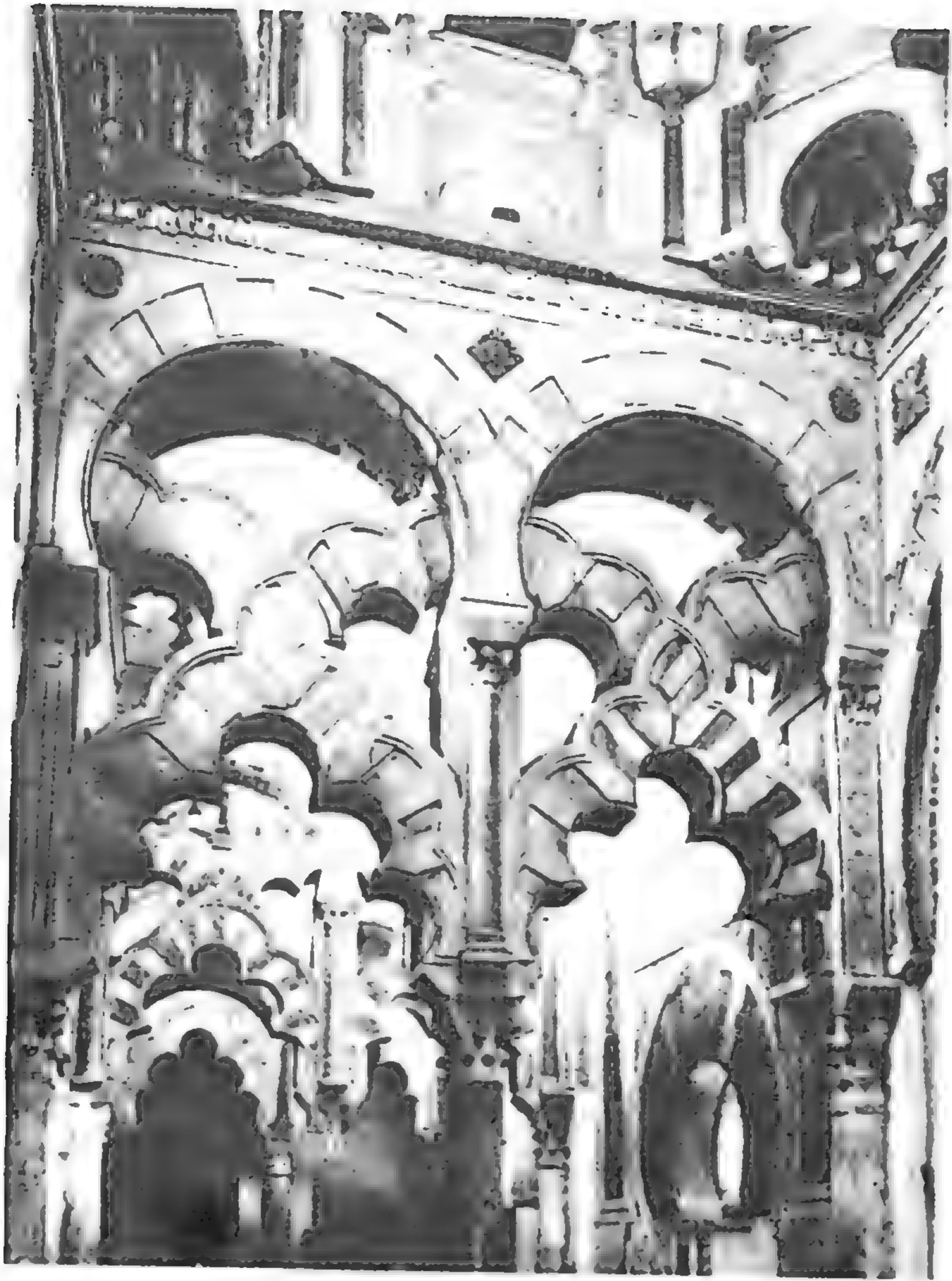


٢٧ - مئذنة الكتبية - مراكش - المغرب





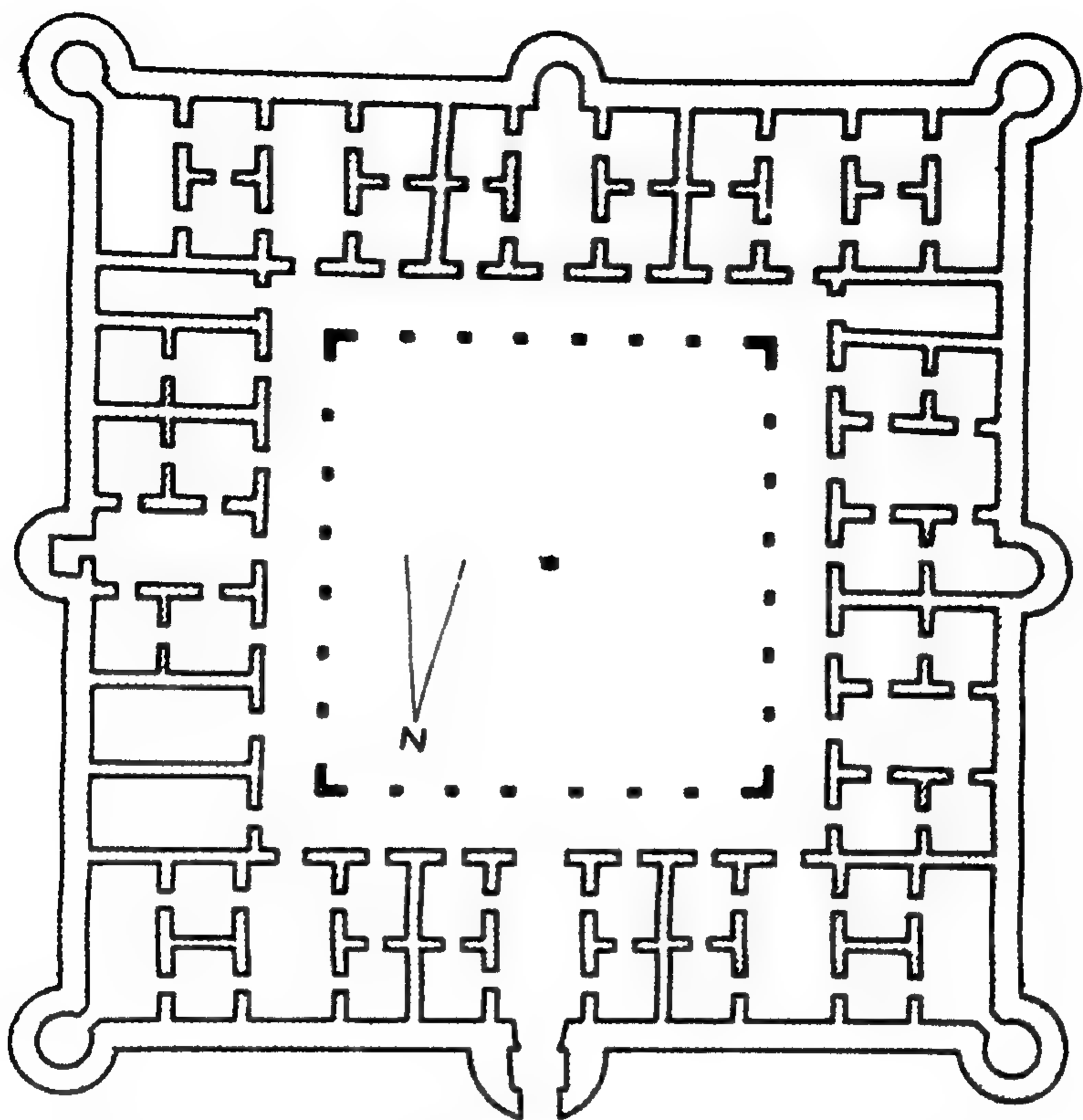
٢٦ - مسجد الجران



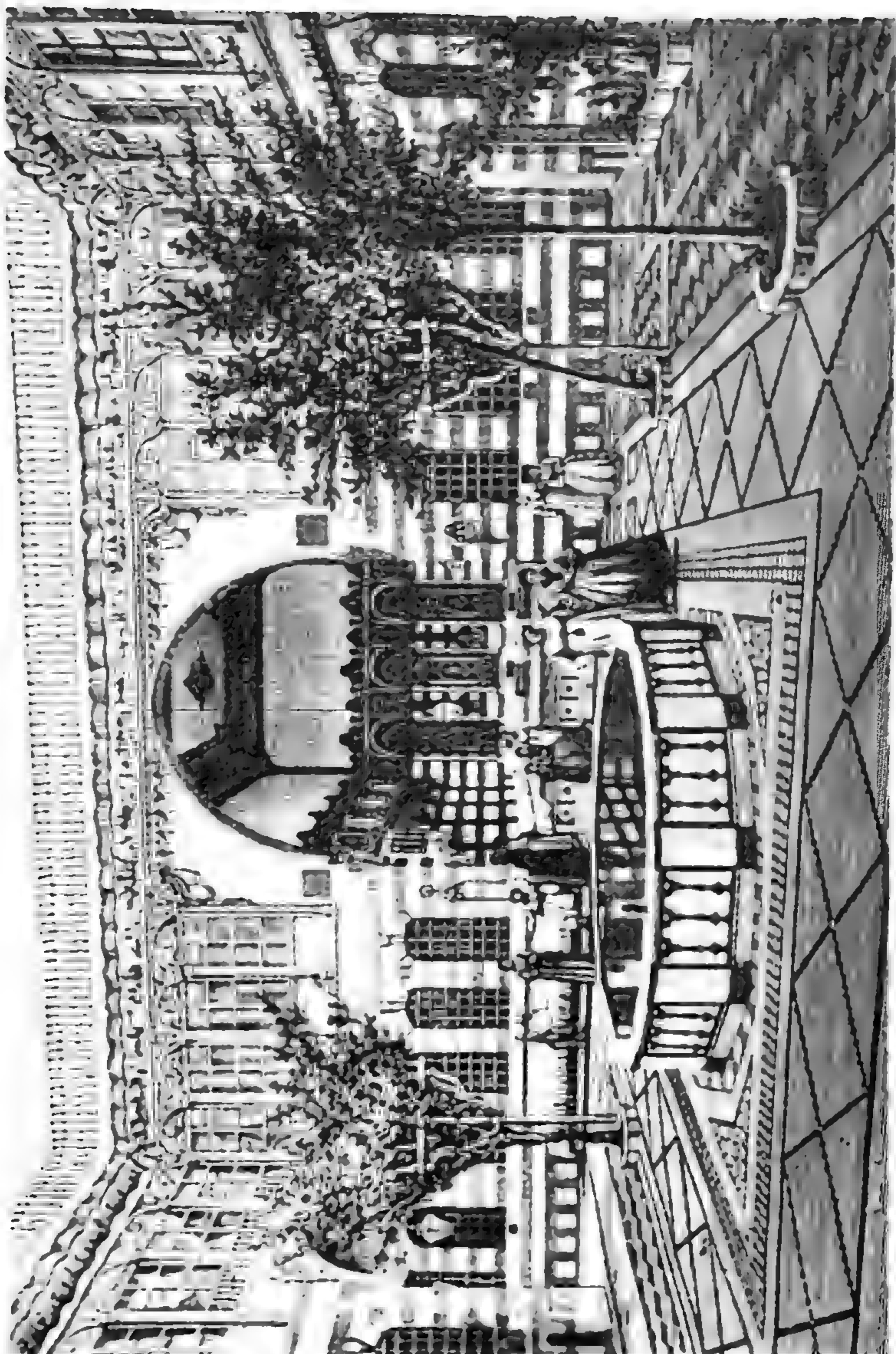
١٠ - جامع قرطبة من الداخل



١١ - قصر الإخيفر - العراق -



٤٢ - النظام المعماري الحيري - نموذج - مخطط قصر أسيس - سورية



٢٢ - فناء منزل والايوان - دمشق .



٤٤ - إحدى قاعات البيت العربي في القاهرة .



١٥ - همام قصر صخرة في الأردن - بني في عهد هشام .

المحتوى

صفحة

| | |
|--|-----|
| مقدمة | ٥ |
| الفصل الاول : | |
| الجمالية العربية | ٧ |
| الفصل الثاني : | |
| تكون فن التصوير العربي | ٣٥ |
| الفصل الثالث : | |
| الملامح الاولى للتصوير العربي والنحت | ٤٩ |
| الفصل الرابع : | |
| فلسفة تحويل الصورة في الفن العربي | ٦٧ |
| الفصل الخامس : | |
| الرقش العربي | ٩١ |
| الفصل السادس : | |
| فن الخط العربي | ١٠٩ |
| الفصل السابع : | |
| العمران العربي | ١٣٣ |
| الفصل الثامن | |
| تكون العمارة العربية بعد الاسلام واسسها الجمالية | ١٤٩ |
| الفصل التاسع | |
| العودة الى الجمالية العربية | ١٧٣ |
| الفصل العاشر : | |
| الفنون التطبيقية | ١٩٧ |
| الملاحق والاشكال المصورة | ٢٠٧ |

صدر في هذه السلسلة

- | | |
|---|---|
| ١ - الحضارة | تأليف : د. حسين مؤنس |
| ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر | تأليف : د. احسان عباس |
| ٣ - التفكير العلمي | تأليف : د. فؤاد زكريا |
| ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي | تأليف : د. احمد عبد الرحيم مصطفى |
| ٥ - العلم ومشكلات الانسان المعاصر | تأليف : زهير الكرمي |
| ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها | تأليف : د. عزت حجازي |
| ٧ - الاحلاف والتكتلات في السياسة العالمية | تأليف : د. محمد عزيز شكري |
| ٨ - تراث الاسلام - ١ | ترجمه : د. زهير السهموري |
| ٩ - اخواء على الدراسات اللغوية المعاصرة | تأليف : د. نايف حرما |
| ١٠ - جحا العربي | تأليف : د. محمد رجب النجار |
| ١١ - تراث الاسلام - ٢ | ترجمة : د. حسين مؤنس احسان صدقي العماد |
| ١٢ - تراث الاسلام - ٣ | ترجمة : د. حسين مؤنس احسان صدقي العماد |
| ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب | تأليف : د. انور عبد العليم |
| ١٤ - جمالية الفن العربي | تأليف : د. عفيف بهنسي |



المؤلف في سطور

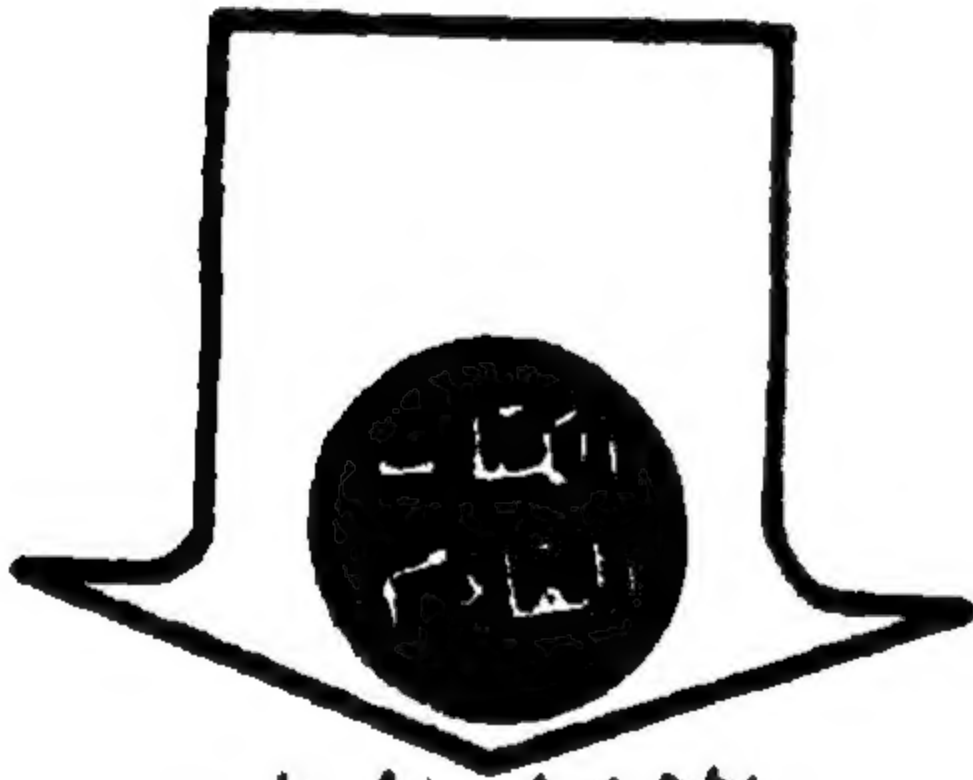
د. عفيف بختي

● ولد في دمشق عام ١٩٢٨ .

● حصل على دكتوراه الدولة في
فلسفة الفن من جامعة السربون
بفرنسا .

● يعمل حاليا مديرا عاما للآثار
والمتاحف في الجمهورية العربية
السورية ، واستاذ الفن في
جامعة دمشق منذ عام ١٩٥٩ .

● صدر له ما يزيد على العشرين
كتبا ، بين مؤلف ومترجم ، في
فلسفة الفن وتاريخه ، منها :
الاسس النظرية للفن العربي ،
الفن والقومية ، الفن الاسلامي
(ترجمة) ، علم الجمال عند ابي
حيان التوحيدي ، القصور الشامية
في العهد الاموي وزخارفها ، مشكلة
المدينة العربية القديمة ، معجم
مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات) .
● كما نشر العديد من المقالات في
مجريات المجلات العربية والعالمية .



الإسكان الحاضر
بيت

العالم والجزيرة

تأليف

د. عبد المحسن صالحي

| | | | | | | | | |
|----------|-----|-------|---------|-----|--------|------------------|-----|------|
| الكويت | ٢٥٠ | فلصا | ليبيا | ٢٥ | قرشا | عمان | ٤ | ريال |
| السعودية | ٥ | ريال | المغرب | ٥ | دراهم | اليمن الجنوبية | ٤٠٠ | فلص |
| العراق | ٢٠٠ | فلصا | تونس | ٥٠٠ | مليم | اليمن الشمالية | ٤٠٠ | ريال |
| الاردن | ٢٥٠ | فلصا | الجزائر | ٥ | دنانير | البحرين | ٤٠٠ | فلص |
| سوريا | ٢ | ليرات | مصر | ٢٥٠ | مليما | قطر | ٥ | ريال |
| لبنان | ٢٥٠ | ليرة | السودان | ٢٥٠ | مليما | الإمارات العربية | ٥ | درهم |

الاشتراكات : يكتب بشتاتها الى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،

ص.ب ٢٢٩٩٦ - الكويت

۲۵۰
فلسفہ

